INTERTEXT

Revistă ştiinţifică
Nr. 3/4 (51/52)
anul 13

Categoria B+

Scientific journal
Nr.3/4 (51/52)
13th year

Category B+

Chişinău, ULIM, 2019

ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750

Comitetul de redacţie/Editorial Committee
Director publicaţie/Editor publisher Elena PRUS
Redactor-şef/Redactor-in-chief Victor UNTILĂ

Colegiul de redacţie/ Editorial board Ion MANOLI, Carolina DODU-SAVCA, Dragoş VICOL, Angela SAVIN-ZGARDAN, Inga STOIANOV, Zinaida CAMENEV,
Secretar de redacţie/Editorial secretary Marius Chiriță

Consiliul ştiinţific/Scientific Council
Jacques DEMORGON, Filosof, Sociolog, Franța/Philosopher, Sociologist, France
François RASTIER, CNRS, Paris, Franța/CNRS, Paris, France
Marc QUAGHEBEUR, Muzeul de Arhive Literare, Bruxelles, Belgia/Museum of Literary Archives, Bruxelles, Belgium
Mircea MARTIN, Academia Română, București/The Roumanian Academy, Bucharest, Romania
Mihai CIMPOI, Academia de Științe a Moldovei/The Academy of Sciences of Moldova
Valeriu MATEI, Academia Română, Bucureşti/The Roumanian Academy, Bucharest, Romania
Nicolae DABIJA, Academia de Ştiinţe a Moldovei/The Academy of Sciences of Moldova
Jean-Louis COURRIOL, Universitatea Lyon 3, Franța/Lyon 3 University, France
Sanda-Maria ARDELEANU, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România/University „Ștefan cel Mare”, Suceava, Romania
Efstratia OKTAPODA, Universitatea Paris Sorbonne - Paris IV/Paris Sorbonne University
Antoine KOUAKOU, Universitatea Alassane Ouattara-Bouaké, Coasta de Fildeș/University Alassane Ouattara-Bouaké, Ivory Coast
Tatiana CIOCOI, Universitatea de Stat din Moldova/Moldova State University Moldova
Tamara CEBAN, Universitatea „Spiru Haret”, București, România/University „Spiru Haret”, Bucharest, Romania
Roumiana STANTCHEVA, Universitatea „St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria/ University „St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria

Volumul a fost recomandat spre publicare de Senatul ULIM (Proces-verbal nr. 2 din 30 octombrie 2019).
Articolele ştiinţifice sunt recenzate/The volume was recommended for publishing by the Senate of Free International University of Moldova (Minutes of proceedings Nr 2 from the 30 of october, 2019).
The scientific articles are reviewed

Acest număr al revistei „Intertext” apare cu sprijinul ULIM şi al Institutului Cultural Român / This number of the journal appeared with the support of ULIM and Romanian Cultural Institute.

ULIM, Intertext N3/4, 2019, 51/52, anul 13,
Tiraj 50 ex./Edition 50 copies
©
Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale/Institute of Philological and Intercultural Research
Address/Adresa: MD 2012, Chişinău, 52 Vlaicu Pârcalab Street Tel.: + (3732) 20-59-26,
Fax : + (3732) 22-00-28 site: icfi.ulim.md; e-mail: inst_cult2006@yahoo.fr

CUPRINS

SALONUL INVITAȚILOR

Jacques DEMORGON. *L'Homme foisonnant. Sémantiques des humanités antagonistes*……9

DIALOGICA LINGVISTICĂ A LIMBILOR-CULTURI

Ion MANOLI. *Oximoronul între semantica fină și antinomia brutală*……..33
Tatiana POTÎNG. *Rituri și credințe negative în accepția etnologilor francezi (Emile Durkheim, Arnold van Gennep)*.....44
Nicolae CHIRICENCU. *Alexandru Sturdza, visionar al Europei noi*……...51
Victoria FONARI. *Semnificația corelației „haos-ordine" în gândirea mitică*.....57
Raluca Miruna SOISUN. *Conceptualizarea simbolului „piatră" în tradiția culturală românească*……..64
Sorina DONȚU-SARÎTERZI. *Expresii eufemistice și tabuuri prin prisma dimensiunilor semantice în discursul diplomatic*……69
Marius RĂDOI. *Somatismos que nos traen de cabeza: estudio contrastivo español–rumano con el lexema "cap*……..76
Jozefina CUȘNIR. *Мегамодерн как система транслируемых интеркультуральных смыслов*….....82
Florentina PĂTRAN. *Limbajele specializate versus stratificarea diastratică*…..93
Татьяна ЗАЙКОВСКАЯ. *Отражение характеристик, связанных с модусами перцепции в языковой картине мира носителей румынского и русского языков*…….....98

DIALOGICA LITERARĂ

Andreea LUPU-VLADESCU. *Aspects de la quête de l`identité européenne chez les auteurs roumains d`expression française du XIXe siècle*……..111
Simona MODREANU. *Imaginarul transgresiv*……...120
Carolina DODU-SAVCA. *J. M. G. Le Clézio: perspectives dialogique et interculturelle de l'identité*……130
Timofei ROȘCA. *Leonida Lari : strategia tranzitivității și recuperarea de sine a poeziei*.....140
Grigore CHIPER. *Romanul lui Naghib Mahfuz – între universal și particular*.....145
Florica DUȚĂ. *Béranger e l'allegoria del volo nel „ Il pedone dell'aria" di Eugène Ionesco*.....152
Galina PETREA. *Pragmatic peculiarities of rendering wordplay in drama translation*……..159
Gica NICULA. *Realismul magic, marcă identitară a scriitorilor latino-americani*……...169

DIALOGICA DIDACTICĂ A LIMBILOR-CULTURI

Tamara CEBAN. *Aspects de l'enseignement de la sémantique lexicale*…….179
Elona TORO. *Développement de la compétence interculturelle à travers l'intégration du numérique en classe de FLE*……185
Iurie KRIVOTUROV. *Смысловая мозаика текста*….....196
Svetlana BUREA-TITICA. *Dezvoltarea competențelor sociolingvistice prin textul autentic*……208

DIALOGICA CULTUROLOGICĂ

Alexandru BOHANȚOV. *O abordare hermeneutică a criticii de teatru*.....217
Eleonora FLOREA, Stela COJOCARU. *Abordarea gândirii asociative în pictură*.....225
Marina MAMALIGĂ. *Теоретические проблемы фортепианного дуэта как жанра композиторского творчества*……232
Victoria BULICANU. *Conflictul de interese. Manaifestări în jurnalism*.....240
Mădălina BĂLU. *Ipostaze feminine europene în discursul mass-media actual*.....247

EVENIMENTE, RECENZII ȘI AVIZURI

Liviu CHISCOP. *Fenomen(al)ul Manolescu*.....255
Elena PRUS. *Autoconștientizarea actului critic basarabean: contribuții la inovarea și afirmarea unei critici de tip postcrocean*……261
Carolina DODU-SAVCA. *Valorificarea strategiilor euristice în studierea literaturii franceze în învățământul superior*.....263

CONTENTS

SPECIAL GUESTS

Jacques DEMORGON. *The Abounding Man. Semantics of Antagonist Humanities*……...9

LINGUISTIC DIALOGICS OF LANGUAGES-CULTURES

Ion MANOLI. *The Oxymoron between Fine Semantics and Brutal* Antinomy….33
Tatiana POTÎNG. *Negative Rites and Beliefs Considered by French Ethnologists (Emile Durkheim, Arnold va Gennep)*……44
Nicolae CHIRICENCU. *Alexandru Sturza a Visionary of the New Europe*…….51
Victoria FONARI. *The Significance of the Chaos-Order Relationship in Mythical Thinking*…….....57
Raluca Miruna SOISUN. *Conceptualizing the Stone Symbol in Romanian Cultural Tradition*……64
Sorina DONȚU-SARÎTERZI. *Euphemistic Expressions and Taboos via the Lens of Semantic Dimensions in Diplomatic Discourse*……69
Marius RĂDOI. *Somatisms that bring us upside down: Spanish-Romanian contrastive study with the "cap" lexeme*……76
Jozefina CUȘNIR. *Mega-modernism as a System of Transferrable Intellectual Meanings*……..82
Florentina PĂTRAN. *Specialized Languages versus Diastratic Layerization*….93
Татьяна ЗАЙКОВСКАЯ. *Reflecting the Features Related to the Ways of Perception in the World's Language Picture of the Russian and Romanian Native Speakers*……..98

LITERARY DIALOGICS

Andreea LUPU-VLADESCU. *Aspects of European Identity Quest In Romanian Authors of French Expression of the 19th Century*……...111
Simona MODREANU. *The Transgressive Imaginary*……120
Carolina DODU-SAVCA. *J. M. G. Le Clézio: Dialogual and Intercultural Perspectives of the Identity*……130
Timofei ROȘCA. *Leonida Lari: Transitivity Strategy and Poetry Self-Recovery*.....140
Grigore CHIPER. *The Novels of Naghib Mahfuz: Between Universality and Particularity*.....145
Florica DUȚĂ. *Béranger and the Allegory of Flight in the "Air Pawn" by Eugène Ionesco*……152
Galina PETREA. *Pragmatic peculiarities of rendering wordplay in drama translation*……..159
Gica NICULA. *Magical Realism, an Identitary Mark of Latin-American Writers*……169

DIALOGICS DIDACTIC OF LANGUAGES-CULTURES

Tamara CEBAN. *Aspects of Lexical Semantics Teaching* …….179
Elona TORO. *Developing Multicultural Skills via Digital Technologies in the FFL*……..185
Iurie KRIVOTUROV. *The Semantic Mosaic of Text*……..196
Svetlana BUREA-TITICA. *The Development of Socio-Linguistic Competences by means of Authentic Text* ……...208

CULTUROLOGICAL DIALOGICS

Alexandru BOHANȚOV. *A Hermeneutic Approach to the Theatrical Criticism*…….217
Eleonora FLOREA, Stela COJOCARU. *Approaching the Creative Thinking in Painting*.....225
Marina MAMALIGĂ. *Theoretical Problems of the Piano Duet as a Genre of Composer Creativity*…….232
Victoria BULICANU. *Conflict of Interests. Occurrences in Journalism*.....240
Mădălina BĂLU. *European Women Hypostases in Current Media Discourse*.....247

EVENTS, REVIEWS AND OPINIONS

Liviu CHISCOP. *Manolescu's Phenomen(al)on)*.....255
Elena PRUS. *Self-Awareness of the Criticism in Bessarabia: Contributions to the Innovation and Ascension of a Post-Crocian Type Criticism*……..261
Carolina DODU-SAVCA. *Using Heuristic Strategies in the Study of French Literature in Higher Education*.....263

SALONUL INVITAȚILOR

SPECIAL GUESTS

CZU: 81'37

L'HOMME FOISONNANT. SÉMANTIQUES DES HUMANITÉS ANTAGONISTES

Jacques DEMORGON
Philosophe, Sociologue, Professeur des Universités Bordeaux, Reims, Paris ; Expert ENA, Entreprises, UNESCO, France.

Human being exhibits a range of behavioral attitudes in order to treat and understand the world, to treat and understand him(her)self. Inseparable actions and knowledge produce an abundance of antagonistic and complementary semantics. Four of them are a matter of our interest. The first concerns human actors according to the primacy they give to the authority or freedom of groups and individuals, within growing social groups: against or for the State. Accordingly, Scott completes Clastres in this matter. The second semantics concerns the inseparable historical abundance of family forms and forms of society in China in the 1st millennium BCE. It is revealed in the work of Todd which is still little understood. The third semantics highlights the proliferation of spiritual and intellectual bursts in response to violent state policies. Jaspers highlights it in 1949 and calls it "the axial age of humanity". The 4th semantics is the daughter of progress of actions and multiple associated knowledge. Lupasco is an excellent representative of this kind. By showing that the three instances of cosmic matter-energy i.e., vital and psychic worlds are at the heart of human actors, establishing the three ethics that they must regulate, he states on the inseparability of the ethical destiny and the reflection on the Everything.
Keywords: *semantics, abundant human, antagonistic humanities, China, Clastres, complementarity, ecology, economy, empire, ethics, Europe, family, flourish, history, Jaspers, Lupasco, world, nomadic, politics, religion, Scott , sedentary, Todd.*

I./ L'homme Foisonnant : Risques et Ressources

1./ Humanité en crise destinale. Sémantique foisonnante des « auteurs-monde »

a./ L'étude qui suit s'inscrit dans le programme d'une décennie de rencontres internationales proposées par l'Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles de l'ULIM, à Chisinau (Moldavie). Les thématiques raisonnées se sont succédées et leurs riches appels à communication ont témoigné d'un foisonnement exceptionnel. D'emblée une féconde dissémination des recherches en fonction des domaines et des intérêts des groupes et des personnes. En même temps, se profile un ensemble de disciplines accompagnées de leurs principaux horizons théoriques clairement énoncés. Recherches, questions, réponses rien n'écrase, tout stimule. Citons seulement deux exemples, incroyables s'ils ne nous étaient pas détaillés. Ainsi, du foisonnement de l'homme pragmatique (Untilă 2014 : 53-57). Ensuite, c'est la prolifération des qualificatifs de la sémantique qui témoigne du foisonnement de recherches (IRPI : ULIM. 2019). Nous y contribuons nous-même ici.

b./ Au cœur des difficultés écologiques, économiques et sociopolitiques, l'écosystème de la Recherche philologique et interculturelle de l'ULIM par sa

biodiversité affective et cognitive fortifie la résilience face aux abandons, confusions, durcissements aujourd'hui courants. Il y va d'une lutte entre la complexité des questions traitées – langues-cultures, civilisations, histoire destinale humaine – et l'invention d'indispensables langages renouvelés. Cela écarte les sémantiques de « solutions à bon compte » : celles des absolutisations et radicalisations et celles des compromis illusoires, trompeurs ne voulant qu'éviter les violences mais y reconduisant faute des inventions nécessaires.

c./ Face aux sémantiques égarées, une sémantique de profusion, foisonnante ouvre sur des diversités poursuivies et des unités profondes esquissées. Le terme « foisonnant » ne nous paraît pas excessif mais simplement descriptif. Il n'est pas non plus usurpé : ces productions foisonnantes sont fondées, répondant à cinq requis d'une haute exigence. Les deux premiers relèvent des implications et des engagements devenus planétaires et millénaires. Globalisation d'exigence méthodologique dont témoigne le titre significatif d'une publication collective – 122 historiens – à l'initiative de Patrick Boucheron (2017) *Histoire mondiale de la France*.

d./ Les 3 requis suivants sont l'inséparabilité des domaines d'expérience de l'existence humaine ; l'étendue et la profondeur des fonctionnements antagonistes (in) déterminés ; l'insistance de la question destinale refoulée. Conséquences positives : des révélations de domaines méconnus ou in compris. Ainsi du géophysique et géo-climatique liés aux emplacements et aux formes des continents soulignés par le biogéographe américain J. Diamond (2000). Ainsi de la thalassographie articulée fractale (Cosandey, 2007).

e./ Nous verrons ici le domaine du « familial » accéder à la relation de son évolution historique inséparable de celle des formes de société (cf. 7, 8, 9, 10). Comme à la découverte de ses contributions à l'émergence des humanités antagonistes destinales. Les nouveaux requis accèdent à la une du livre de Todd (2017). Titre « *Où en sommes nous ?* », l'implication destinale ; sous titre « *Esquisse de* l'*histoire humaine* », le planétaire millénaire. Paradoxe, le domaine d'étude privilégié, le « familial » n'est même pas nommé, il est inséparable de tout le reste. Cette nouvelle histoire-monde dépend d'auteurs-monde, aujourd'hui en foisonnement comme les lanceurs d'alerte (Demorgon, 2019 a b). Ici même, nous rencontrons Luhmann (2 et 5), Clastres et Scott (6), Todd (7, 8, 9, 10), Jaspers (11, 12, 13), Lupasco et Untilă (14, 15, 16).

2./ Antagonismes interactionnels, organisationnels, divisions intra et intersociétales

a./ Niklas Luhmann (1927-1998) pose le problème des meilleures réductions possibles de la complexité dans une perspective systémique historique. Il pose 3 systèmes hiérarchisés, de la base des constituants innombrables au sommet à visée unificatrice. Soit : interactionnels, organisationnels, et système sociétal d'ensemble. Les systèmes interactionnels concernent conduites et représentations de toutes sortes produites par les acteurs-humains en tout temps, lieu, domaine. Cet océan de conduites entre inconscience et conscience est traité par des sémantiques antagonistes de « réduction » de la complexité. Cette formulation pertinente doit être complétée. Réduction de complexité est l'envers d'un endroit : le processus adaptatif de production de la complexité des réponses adaptatives à produire compte tenu de l'infinie diversité des situations. Le processus de réponse

adaptative n'a aucune raison d'être uniquement binaire. De fait, les réducteurs-producteurs sont unaires : l'être, le différent, le même, l'autre, l'entre. Binaires : ouverture, fermeture ; stabilité, changement ; masculin, féminin ; égal, inégal ; tout, partie ; nomade, sédentaire ; individuel, collectif ; unité, diversité ; autorité, liberté ; privé, public ; tribal, impérial. Ils sont ternaires : « particulier, général, singulier », « identité, altérité, intérité », « centré, décentré, a-centré », etc...

b./ Ces antagonismes adaptatifs « producteurs, réducteurs » délivrent le matériel infini des orientations variables des conduites disséminées qui influencent quand elles y sont reçues les diverses activités humaines communes, individuelles et collectives globales qui, elles, constituent les systèmes organisationnels : langues-cultures, cultures non linguistiques : techniques, jeux, arts, sports, commerces, calculs, mesures. Systèmes organisationnels aussi, les grandes institutions : Religions, Politiques, Économies détaillées, Informations de toutes sortes. Et enfin, les expressions des civilisations et des disciplines de la culture.

c./ Toutefois ces activités réceptrices et intégrantes ne se ressourcent et ne s'orientent que partiellement à la complexité foisonnante de toutes les conduites. Les activités, surtout instituées, sont déjà pré-orientées par des stratégies liées à des intérêts divers et opposés. L'information est mutilée dès que les antagonismes sont plus destructeurs que constructeurs. Dès l'institution des États, une part identifiable de l'humanité s'est toujours arrogée le droit de disposer des ressources supérieures d'expressions en actes et en représentations.

d./ Sur ces bases interactionnelles et organisationnelles, un 3e système émerge, sociétal, avec sa forme d'ensemble fonctionnelle. Citons les principales formes historiques : chefferies, tribus, cités-États, royaumes, empires, nations marchandes, sociétés d'économie financière mondialisée. Comment, devant une telle profusion du réel antagoniste, les sémantiques en actes et en représentations pourraient ne pas être, elles aussi antagonistes et foisonnantes ?

3./ Sémantiques des foisonnements ensemblistes binaires, ternaires

a./ Les dualités millénaires sont évoquées par Nietzsche. Rappelons Apollon et Dionysos ; et Zarathoustra : *Par-delà le bien et le mal*. Tönnies, à la fin du 19e présente *« Communauté et Société »* : une opposition diachronique pour une composition synchronique. Bergson hiérarchise deux niveaux d'éthique dans « *Les deux sources de la morale et de la religion* ». Baudrillard vante la dualisation. Nous avons présenté une cinquantaine d'auteurs qui ont eux-mêmes posé ou qui usent fondamentalement de dyades antagonistes (Demorgon, 2015 : 120-130). Il y en a quantité d'autres. Dès les crises épistémiques et éthiques du 2e régime de science, nombre de coupures voient leurs termes inséparablement associés : « espace, temps », « continu, discontinu », « objet /sujet », « fait/valeur », « construit, donné».

b./ Le foisonnement ternaire est très ancien dans l'histoire humaine. Par exemple, dans la psychologie et la sociologie de *La République* de Platon. Georges Dumézil le met en évidence dans les panthéons de sociétés européennes en relation aux grandes activités instituées pouvoir religieux, politique guerrière, économie. Elles sont aussi distinguées dans nombre d'autres sociétés. Plus près de nous Hegel les reprend. Citons seulement : particulier, général, singulier. Thierry Gaudin met en évidence la diachronie terre, capital, mental. D.-R. Dufour (1990) peut généraliser : unaire, binaire, ternaire ; comme Deleuze (monisme dualisme,

pluralités). E. Morin (2008) y avait beaucoup contribué en reprenant aussi Lupasco (ci-après : 14, 15, 16). Il y contribue encore récemment dans *Connaissance, ignorance, mystère* (2018).
Dans la dernière décennie, citons Van Lier (2010) pour les trois mondes – continu proche, continu distant, discontinu – et Sloterdijk qui les développe scientifiquement et poétiquement dans sa Trilogie des *Sphères* : *Bulles, Globes, Écumes* (1998, 1999, 2004). Nous revenons sur ces œuvres dans la 2e partie à venir de la présente étude. Avant même le début du siècle nous avons présenté une vingtaine d'autres auteurs antérieurs qui avaient eux-mêmes posé ou usé fondamentalement de triades antagonistes (Demorgon : 2015 : 131).

4./ Sémantiques des foisonnements ensemblistes quaternaires et plus

a./ La métaphysique de l'être dénoncée pour sa sémantique unaire, son immobilisme et sa transcendance abstraite (Derrida e. a.) se voit recouverte par la transcendance concrète de l'autre (Levinas, Marion). Couturat, dès 1905, introduit l' «intérité » reprise par Stanislas Breton (1986) à propos de la relation à l'autre selon J.-P La Barrière. On retrouve l' « *Entre-deux* » chez Daniel Sibony (2003,1991), et récemment chez Emmanuel Weislo (2019). On trouve aussi dans le domaine existentiel et psychiatrique « L'entre » chez Bin Kimura (2000). Et l'intérité est réapparue dans le domaine interculturel. En même temps, F. Jullien (2012), titulaire d'une chaire de l'altérité, ouvre grandes les portes à « L'écart et l'entre ». On arrive à une triade puis à une tétrade : « l'être, le même, l'autre et l'entre ».
b./ Dans ce foisonnement quaternaire, on doit une étude d'étendue thématique et historique exceptionnelle à l'anthropologue Philippe Descola (2005). Dans « *Par delà nature et culture* », il relie entre eux « humains et non humains » comme « hétérogènes ou homogènes, en extériorité et en intériorité ». D'où quatre « ontologies ». D'abord, le totémisme qui nous déconcerte car chacun des groupes différents comporte des humains et non humains au fond semblables puisqu'issus d'une commune genèse. Mythologie d'une profonde radicalité écologique irréductible d'interdépendance des plantes aux humains que nous dénions. Ensuite, l'animisme pose entre humains et non-humains l'extériorité différente mais l'intériorité semblable. Anthropocentrisme qui permet aux chasseurs de communiquer avec les groupes d'animaux qu'ils agressent.
c./ 3e ontologie, au nom choisi par Descola, « l'analogisme ». Elle est née avec les grands ensembles sociaux hiérarchisés comportant des groupes d'humains qui entre eux sont en tout différents (castes, classes) comme des espèces animales peuvent l'être. L'analogisme c'est ce qui va quand même relier tous ces êtres différents. Ainsi la métempsychose. Enfin, le « naturalisme », celui de la modernité technoscientifique est en quête de domination humaine du monde physique. Tous les êtres sont faits des mêmes atomes mais, en intériorité, les humains sont au sommet. On ne cesse de découvrir aussi le négatif de cette ontologie.
d./ Peu après, Michel Serres (2009) montre que ces quatre ontologies à base historique sont désormais en usage synchronique donnant lieu à compositions et intégrations multiples dans la culture humaine globale. Et cela quand « *Écrivains, savants et philosophes font le tour du monde* ». Soit l'exemple des fables qui intègrent étonnamment le totémisme ou encore l'animisme comme dans « Le loup et l'agneau », dialogue animal le plus célèbre.

e./ Enfin, on a nombre de sémantiques des systèmes qui vont au-delà du quaternaire. Dans celles qui portent sur la société, nous avons déjà rencontré (cf. 2) Niklas Luhmann (1927-1998) et ses trois niveaux systémiques. Aoutons qu'au niveau systémique médian, Luhmann pose neuf systèmes organisationnels. Ils fonctionnent sur un code antagoniste binaire réducteur de complexité. Pour l'Économie : possession et dénuement. Pour le Droit : légal et illégal. La Science : vrai et faux. La Politique : gouvernement et opposition. La Religion, immanence et transcendance. L'Education définit des conduites, appropriées ou non, pour l'adaptation sociale générale et professionnelle. Les Mass Média fournissent, ou non, l'information. La Morale oppose bien et mal. Ces systèmes ont évolué et le font encore. L'art distinguait le laid et le beau. L'art moderne leur substitue l'ancien et le nouveau.

f./ Ce foisonnement se poursuit à travers une autre sémantique métaphysique se dégageant des prétentions à l'absolu objectif et reconnaissant la présence irréductible d'une implication de l'acteur humain. Sous le registre nouveau des « modes d'existence ». Déjà chez Van Lier (2010) dont Untilă (2018) rend compte. Également chez Bruno Latour (2012 : 53). Celui-ci dénonce la sclérose académique qui délaisse la lignée de leurs inventeurs récents tels Souriau et Simondon ; et celle de leurs précurseurs : Tarde, James, Dewey, Whitehead.

g./ Latour « dés-enfouit » les modes d'existence de Souriau (2009, 1943) : cinq et plus : « phénomène, chose, âme, être de fiction, Dieu parlé dans son langage ! ». Souriau perçoit la « luisance phénoménale » : les choses circulent dans le monde et donnent des ressentis objectifs à des âmes qui du fait de leur mode propre ouvert sont toujours en question, en danger. D'autres modes restent à fonder pour « rendre autrement raison du bien et du mal, du beau ou du laid, du vrai ou du faux » qui existent aussi d'une autre façon « en autre chose. »

h./ Le philosophe français Gilbert Simondon (1924-1989) a trop peu retenu l'attention avec son étude rigoureuse du mode d'existence de la technique. Ne pouvant mener de telles études sur l'ensemble des modes d'existence, il en esquisse (1989 : 160-168) une déclinaison anthropologique historique, une généalogie qu'il nomme sa « génétique ». Modestement, il suggère « que la technicité résulte du déphasage d'un mode unique, central et originel d'être au monde, le mode magique. La phase qui équilibre la technicité est le mode d'être religieux. À partir de la magie, la médiation s'objective dans la technique et se subjective dans la religion, faisant apparaître dans l'objet technique le premier objet et dans la divinité le premier sujet ; alors qu'il n'y avait avant qu'une unité vivant-milieu », l'objectivité et la subjectivité émergent entre le vivant et son milieu, l'homme et le monde ». Il poursuit : « Entre technique et religion, la pensée esthétique est un rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique et une recherche d'unité future.» Trois autres modes naîtront de nouveaux déphasages. Religion, technique, esthétique conduisent réciproquement à science, éthique et philosophie. Ce foisonnement des modes d'existence interdépendants se poursuivra chez Bruno Latour dont nous rendrons compte dans la seconde partie de cette étude ainsi que de l'œuvre de Ken Wilber (2014), inspirée de Koestler (Untila 2019).

i./ Rappelons maintenant le foisonnement historique des trois Figures de l'humain (Demorgon, 2017b). On vient de les reconnaître dans les termes de Luhmann. Mais soulignons qu'une large part de la présente étude consiste dans l'exposé de deux

ajouts fondamentaux à la 2e Figure de l'humain, ceux des matrices d'unifications écologiques et d'unifications familiales désormais perçues comme inséparables des classiques matrices rivales instituées d'unification sociétale : Religion, Politique, Économie, Information.

j./ Les matrices d'unifications écologiques mettent en évidence des orientations d'actions ct d'activités autour de singularités naturelles opposées : territoires de plaines alluviales, de montagnes, de déserts ; différentes relations terres et mers. » Il en résulte de profondes bifurcations d'activités et l'engendrement d'humanités qui ne vivent pas les mêmes existences : nomades marins, ou terrestres des steppes, des montagnes, des déserts. Éleveurs et agriculteurs (Abel, Caïn) qui diffèrent encore selon qu'élevages et agricultures sont intensifs ou extensifs. Nous verrons les contributions de Scott (cf. 6) et de Todd (cf. 7, 8, 9, 10). Ensuite, sur le point écologique, nous verrons encore dans la 2e partie de l'étude, la solidarité entre l'économie moderne et l'écologie maritime. Particulièrement avec l'œuvre de Cosandey (2007) et sa mise en évidence de l'écologie thalassographique.

k./ Le 2e ajout fondamental nouveau à la 2e figure de l'humain est celui de la dimension matricielle d'unification sociétale résultant des formes familiales Elle est restée longtemps comme ignorée ou, au moins, très sous-estimée. L'œuvre magistrale de Todd montre que « systèmes familiaux », religion, politiques, économie et information-éducation sont antagonistes et complémentaires, interdépendants, inséparables et de très grande importance destinale. Nous en aurons un vif aperçu grâce à Todd (cf. 7, 8, 9, 10).

5./ Les 3 dialogues. L'interhumains-mondes en actes et en « représentations »

a./ La constitution de sens d'ensemble ne peut se dispenser ni d'une relation au « réel extérieur aux humains » ni d'une relation des humains entre eux. Le réel est défini par cette entièreté. Quand on s'en écarte, le véritable arbitraire s'installe. Il y a donc bien, même si elle est en souffrance, une double exigence de complicité : des humains avec le réel (qui les a engendrés) et des humains entre eux (qui s'engendrent plus ou moins bien ou mal !). Toute atteinte à ces deux relations d'intérité met en question l'allure dramatique et le destinal du développement humain. Déjà à la base interhumaine, le destin des « enfants-loups » ou des séquestrés isolés est sans appel. Sans contacts humains langagiers dans leur petite enfance, les enfants ne parviennent plus ensuite à une communication proprement humaine.

b./ La relation d'acteurs humains locuteurs à partir de leurs expériences-mondes constitue le fondement de la *semiosis* à demi reçue, comprise, voulue. En ce sens François Dosse (2006 : 136) reprend le « quadrilatère du discours » de Ricœur. 1er couple entre « locuteur » (prise de parole) et « interlocuteur » (caractère dialogique du discours ». C'est l'entre humains. 2e couple « sens » (thème du discours) et « référence » (ce dont on parle). C'est l'interhumains-mondes. Quadrilatère les dit inséparables.

c./ Mêmes interactivités et interdépendances mondaines et humaines au cœur du 3e dialogue (Demorgon, 2019b) reliant conduites à vifs, représentations et interprétations, individuelles et collectives, vécues, énoncées, partagées, critiquées en privé et en public). Sur ce point précis, François Rastier (2006) souligne cette situation relationnelle systémique : «Le théorétique et le pratique sont indissociables, l'interprétation et l'action également, car toute action est

rectification interprétative réitérée... L'auto-rectification…suppose une distance critique qui trouve son homologue… dans la dimension herméneutique de la connaissance. »

d./ L'interprétation est inachevée, inachevable comme la supporte la condition néoténique d'un être humain, producteur sans fin de culture en référence à l'environnement infini d'où il émerge et avec lequel il est en développement destinal fermé-ouvert (Demorgon 2016 : 211-223). Cela, si on en a l'intuition, disqualifie les arrêts extrémistes sur indices ou images ou symboles délaissant l'interprétation soumise aux trois dialogues (Demorgon, 2019b : 20-23). L'humain ne relève d'aucune nature qui le situerait dans l'inscription d'un destin tout tracé. Il doit se référer à l'inter-humains-mondes comme seul interprétant fondé par les sémantiques des humanités antagonistes « fermées, ouvertes ».

e./ La sémantique interprétative d'auto-rectification est à l'échelle des millénaires. Ne prenons qu'un exemple : celui des échanges impliqués sur la laïcité. Pour d'aucuns, c'est un jargon franco-français. Pour les Français, c'est leur miracle de la juste séparation des Églises et de l'État. Le Christ, 2000 ans plus tôt, énonçait déjà cette séparation mais du point de vue de la religion : « Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ». Il ne l'aurait pas fait si pendant plusieurs siècles avant face aux politiques inhumaines des États, il n'y avait eu ce foisonnement de sursauts spirituels et intellectuels, religieux et philosophiques que Karl Jaspers (1883-1969) nomme « l'âge axial de l'humanité ». Ci-après : 11, 12, 13.

f./ Contrairement aux requis de la sémantique de profusion, la sémantique de la laïcité, en tout cas française, n'est ni planétaire ni millénaire. Pas plus qu'elle ne traite ensemble les domaines d'expérience de l'existence humaine. Certes, dans des temps et lieux précis, la supériorité de la politique mettant fin aux guerres de religion relève de l'exploit précieux. Mais quelle information peut oublier les monstrueuses guerres politiques du 1er 20e siècle.

g./ Celles du 1er millénaire AEC ont suscité sursauts religieux, philosophiques, éthiques. Cette correction des politiques par les religions précède de 2500 ans celle des religions par les politiques. On invoquera le respect du sens « consacré » des mots : « Enfin laïc s'oppose bien à clerc ! ». Oui, dans le cadre de la papauté romaine au pouvoir. Pas dans celui de la Bible qui, près de mille ans avant, est traduite en grec par les Septante d'Alexandrie (270AEC). Là, le peuple de dieu, pauvres au 1er rang, est traduit par « *laos* » (Demorgon, 2017b).

h./ Cette mise en œuvre d'une correction des conduites politiques par les religions – depuis Gilgamesh (1900AEC), cf. 12 ; le Mahâbhârata (800AEC), cf. 13, les prophètes juifs (700-400AEC), le bouddhisme avec Açoka (270AEC), puis Jésus – relève d'une première laïcisation (souci du peuple « laos »). La non-nomination de cette étape première de laïcisation religieuse puis la sémantique française d'embaumement politique de la laïcité (2e étape) mettent l'économie financière concurrentielle mondialisée à l'abri d'une 3e laïcisation que requièrent pourtant les atteintes économiques extrêmes aux peuples et aux personnes.

II./ Une sémantique historique plurielle : écologique, sociétale et familiale

6./ Pierre Clastres et J. C. Scott : Sociétés, sédentaires aussi, contre l'État

a./ Après les révoltes internationales des jeunesses en 1968, *La Société contre l'État* de Clastres (1974) eut un grand succès. Son terrain d'études ethnologiques, en Amérique du sud, montrait que ces sociétés tribales, dont les Guayaki, avaient besoin de recourir à un chef pour mener à bien défenses ou conquêtes face à des tribus rivales. Après la victoire, le chef revenait à ses rôles : soutien de l'unité du groupe et assistance multiple aux uns et aux autres.

b./ L'anthropologue hollandais J.C. Scott (2017, 2019 : 65) se dit proche de Clastres et déclare fausse l'opposition « nomade non étatique / sédentaire étatique ». Étudiant la Basse Mésopotamie à la période d'Obeïd (6500-3800AEC) où l'émergence d'États est difficile, il y découvre une 3e possibilité : celle de chasseurs, pêcheurs, cueilleurs en écologie sédentaire, bénéficiaires du milieu des zones humides aux ressources abondantes et variées.

c./ La « plaine alluviale de Basse Mésopotamie, zone deltaïque complexe, est sillonnée par des centaines de défluents convergents, divergents, à chaque période de crue ». Très plate, elle permet aux deux zones écologies, maritime saline et fluviale d'eau douce, de mêler leurs ressources. Les migrations – poissons, oiseaux, grands mammifères s'y retrouvent en fonction des saisons. Les chasseurs se préparent à ces arrivées. En quelques semaines, ils ont des subsistances qui, séchées et salées, se conservent pendant des mois. Scott (2019 : 68) écrit : « Au lieu de se déplacer d'une niche écologique à une autre, la population de la plaine alluviale reste au même endroit ; les différents milieux viennent lui rendre visite ». C'est plutôt difficile pour un État de contrôler ce type d'économie plurielle et mouvante en un même lieu. Ces premières écologies et sociopolitiques de chasseurs, cueilleurs sédentaires ont trouvés les deltas paradis. Même si rien ne garantit l'absence d'invasions tribales nomades.

d./ Scott cite d'autres travaux montrant que ce qui caractérise la Basse Mésopotamie est tout aussi présent dans les deltas de l'Indus et du Nil. En Chine aussi, dans la baie de Hangzhou, où l'on trouve tôt (milieu du 5e millénaire AEC) la culture néolithique précoce de Hemudu. Même constat en Asie du sud-est. Ou, encore, au Mexique et au Pérou. « Des économies de subsistance, soutenables par combinaison de ressources les unes sauvages semi-apprivoisées, d'autres quasi-domestiquées » se maintiennent « avant la cristallisation des économies agropastorales appuyées sur les seules espèces végétales et animales déjà très domestiquées ».

7./ E. Todd. L'humanité « antagoniste » des familles nucléaires et communautaires

a./ E. Todd (2017, 2011), historien démographe, invente une nouvelle sémantique incontournable de l'interhumains-mondes. S'appuyant sur Frédéric Le Play (1806-1882) et son œuvre précieuse (1989), Todd propose d'abord une typologie des formes familiales à l'échelle planétaire en lien à l'idéologie politique (1983) et au développement économique (1984). Il démontre l'influence profonde des formes familiales sur l'évolution politique moderne en Europe (1990) puis dans le monde (1999).

b./ L'évolution chronologique du déploiement de l'œuvre nous oblige à remonter de l'époque moderne particulièrement européenne aux millénaires de l'Antiquité en particulier chinoise (cf. 8, 9, 10). En effet dans l'œuvre de Todd la logique de la recherche oblige à remonter le temps. En effet, s'il découvre d'abord comment,

dans la modernité, les formes familiales ont joué sur l'évolution économique et politique des pays, il lui faut dans un 2e temps découvrir comment se sont engendrées ces formes familiales dans le passé en relation aux sociétés d'alors et à leurs formes. Cette 2e approche requiert la très longue durée historique.

c./ Ayant achevé une classification en huit formes familiales, Todd étudie leur répartition planétaire. Grande est sa surprise de constater qu'une seule forme, la famille communautaire patrilinéaire « égalitaire » et ses deux variantes exogame et endogame, se trouve géographiquement présente dans un très vaste ensemble de pays à la suite : Finlande, Russie, Chine, Vietnam, Inde du nord, Pakistan, Afghanistan, Iran, Turquie, une partie de l'Europe de l'est et toute la bordure sud de la Méditerranée.

d./ En découle un constat de géohistoire politique : la diffusion planétaire de la famille communautaire patrilinéaire coïncide avec les territoires des grands empires. Forme sociétale royale-impériale et forme familiale communautaire patrilinéaire se sont inventées ensemble avec leurs variantes sur le même ensemble de territoires. Cela concerne autour de 50 % de la population mondiale. Pourquoi donc ce développement mutuel et cette forte implantation durable dans tant de pays ? Mais la surprise n'était pas finie !

e./ Todd raconte que c'est son ami linguiste, Laurent Sagart, qui l'a « déniaisé », en lui faisant « remarquer que sa carte mondiale des types familiaux, loin de refléter une distribution au hasard, disait quelque chose de simple et de clair sur l'origine et la logique des types de structures familiales ». Si trois structures familiales (souche et nucléaires) se trouvaient situées à la périphérie, cela relevait d'un principe bien connu en linguistique diffusionniste : « le principe du conservatisme des zones périphériques ». Todd (2011 : 23-24) le définit : « une innovation culturelle (linguistique ou autre), contribuant à la réussite des pays qui l'ont inventée, tend à se diffuser... Elle n'atteint que tard ou jamais les périphéries. Or, à ces périphéries, les formes familiales qui n'ont pas été atteintes par les innovations des sociétés guerrières impériales sont précisément celles qui existaient dans le passé de l'humanité.

f./ De fait, les familles nucléaires égalitaires et absolues étaient en Europe de l'ouest. Ainsi, du nord au sud : Pologne, Danemark, Pays-Bas, Angleterre, France du nord, Espagne centrale et méridionale. Même si c'était avec certaines modifications, elles s'étaient conservées avec leur fort coefficient de liberté. Une nouvelle vérité inconnue, inaperçue s'imposait. Il y avait au moins deux parcours dans l'histoire d'une humanité devenant ainsi « antagoniste ». D'un côté, des familles où primait l'autorité. De l'autre, des familles où primaient certaines libertés. L'impact de cette division dans le devenir planétaire de l'humanité allait se révéler d'une portée destinale sans égal, encore pas ou peu comprise aujourd'hui.

g./ À travers des formes familiales et sociétales différentes, la Chine et l'Europe, par exemple, réunissaient les conditions requises pour l'invention de civilisations différentes. Voyons d'abord le cas de l'Europe plus près de nous et plus connu, avant de revenir au 1er millénaire chinois AEC ? Nous verrons que la documentation historique sur la Chine est la meilleure pour comprendre l'invention de la famille patrilinéaire autoritaire (cf. 8, 9, 10). Rappelons qu'à l'inverse, les formes familiales nucléaires – qui s'expriment dans le primat reconnu du noyau « parents et enfants » – ont, pendant tout le paléolithique, et encore une partie du

néolithique, déployé une forte liberté individuelle et oscillé entre l'égalité et une inégalité modérée comparée à celle des contextes étatiques futurs.

h./ Cette famille nucléaire égalitaire était toujours vivace en Ile de France bien avant 1789. Elle privilégiait la liberté de l'enfant à sa majorité et l'égalité des enfants dans l'héritage. Or, la France, était gouvernée dans l'inégalité « noblesse et peuple (bourgeoisie, tiers-état) » et dans l'autoritarisme d'une monarchie absolue. Ce déséquilibre, d'abord supporté, ne l'est plus quand il devient est à la fois familial, économique et politique. Une bourgeoisie artisanale, industrieuse, marchande veut la liberté dans ses activités et sa vie quotidienne. Elle rejette les péages aux barrières d'octroi régionales ou urbaines : « Laissez faire, laissez passer ! ». Quand bourgeoisie et peuple se retrouvent, ensemble, hostiles au roi, aux nobles et au clergé, la Révolution s'ensuit. À terme, la République remplace la royauté.

i./ Or, plus d'un siècle avant en Angleterre, les choses ont déjà bougé. Todd (2011 : 18) précise : « La famille *nucléaire absolue* anglaise, très libérale pour ce qui concerne les rapports entre parents et enfants mais assez indifférente à l'idée d'égalité, devient le substrat nécessaire aux développements de l'individualisme et du libéralisme politique anglo-saxons ». On comprend la portée idéologique singulière de « ce type familial qui autorise la flexibilité sociale indispensable au déracinement des paysans et la mobilité individuelle nécessaire à l'expérimentation technologique ». Tous ces changements liés aux exigences des nouveaux développements économiques – à base scientifique, technique, industrielle – ont en effet trouvé des bases facilitatrices favorables dans les formes familiales privilégiant la liberté et oscillant entre égalité et inégalité. Todd (2011 :15) le souligne « Pour avoir évité des évolutions familiales paralysantes pour le développement technologique et économique (sous-entendu comme celle de la famille communautaire patrilinéaire) l'Europe a été, durant une brève période, « en tête » de la course au développement, bien que l'Occident n'ait inventé ni l'agriculture, ni la ville, ni le commerce, ni l'élevage, ni l'écriture, ni l'arithmétique ».

j./ Todd (2011 : 367) conclut : « J'avais souligné, dès l'examen du cas chinois, à quel point la famille communautaire, patrilocale et exogame, était un système peu naturel, contraignant pour l'individu. » Or, à son opposé, la forme familiale nucléaire (liberté, *in*égalité tempérée) a contribué à un tout autre type de développement qui n'est plus centré sur la terre mais sur le capital et le mental. L'évolution a mis en œuvre une composante économique et technoscientifique devenue fort prégnante dans les enjeux mondiaux de pouvoir. Mais l'orientation « patrilinéaire » reste puissante. Pour comprendre les racines des situations actuelles, voyons les sources géohistoriques précises (cf. 8, 9, 10) qui ont conduit, en Chine, à la disparition des familles nucléaires et à l'engendrement des nouvelles formes familiales à fort primat de masculinité. Même si celle-ci est importante aussi dans les sociétés où l'influence des structures familiales nucléaires à potentiel de liberté maintient une certaine résistance (Todd, 2011 : 91).

8./ Chine des Zhou de l'Ouest : innovation familiale et religieuse de portée politique

a./ La dynastie des Zhou de l'ouest (dès 1046 AEC), produit une dialogique hypercomplexe reliant quatre domaines : « économique », « familial »,

« religieux », « politique », véritable synthèse interculturelle organisationnelle de la société chinoise. 1ère problématique « écologique, économique » : l'agro-pastoral intensif de la paysannerie sédentaire accroît des rendements des terres cultivées et des élevages. Un fort développement démographique s'ensuit. La terre disponible devient rare. Son partage entre les enfants menace le bien familial de morcellement voire de disparition. Une innovation structurelle se propose : l'héritage du bien familial sera réservé à un seul enfant, souvent le fils aîné.

b./ Innovation conjointe : ce fils aîné voit son privilège d'abord économique devenir religieux. Il devient le détenteur légitime de l'exercice du culte des ancêtres. Il peut avoir besoin d'informations et d'aide mais aucun assistant ne peut le remplacer. Dès lors, cette religion ne produit ni prêtre ni clergé.

c./ 3e innovation : d'ordre politique .La hiérarchie « fils d'aîné, aîné, cadet », d'ordre familial économique puis religieux, se décline dans l'administration de la société et dans l'organisation militaire. Le Religieux et le Politique se hiérarchisent ensemble dans le culte des ancêtres qui va de un à sept. Les gens ordinaires rendent culte à leurs parents immédiats. Les grands officiers remontent jusqu'à la 3e génération. Les princes, jusqu'à la 5e. Seul le roi peut sacrifier à ses ancêtres jusqu'à la 7e génération. Quant à l'Empereur, se faisant appeler Fils du Ciel, il se doit de sacrifier au Ciel et à la Terre, ses « parents ». Les « politiques » appuyés sur la Religion, montent ainsi au sommet sans plus de titulaires divins en rivalité avec eux.

d./ Cette synthèse des Zhou de l'Ouest constitue un ensemble d'une très grande cohérence. Peut-être trop. Elle sera soumise à rude épreuve. Les familles aristocratiques vont souhaiter plus d'autonomie, plus de liberté. Elles vont se séparer de l'empire. Des royaumes indépendants se reconstituent et deviennent rivaux. D'où l'effondrement final de la dynastie en 771 AEC. Certes, elle est remplacée par la dynastie des Zhou de l'Est mais leur autorité limitée n'empêche pas la suite du morcellement en royaumes. Commencent alors les deux périodes bien connues : celle des « Printemps et Automnes » et des « Royaumes combattants ». Nous y reviendrons encore dans la seconde partie de cette étude car ces deux périodes sont aussi à l'origine de la 1ère grande « méreuporie » chinoise (Cosandey, 2007 : 409-422 ; Demorgon, Klein, 2018 : 48-51).

e./ Reste que dans l'immédiat la famille souche s'est constituée en structure de base de l'empire avec sa déclinaison quadruplement liée de l'autorité : familiale, économique, religieuse, politique ; et, qui plus est, se présentant comme fondée en nature. Cette figure d'autorité patrilinéaire de 1er degré sera reprise par les nomades tribaux. Par contre, ils garderont l'égalité des frères si utiles pour le contrôle collectif des troupeaux en élevage extensif. Ce sont les paysans chinois qui leur reprendront ce 2e niveau d'autorité patrilinéaire (Todd, 2027 : 46) après en avoir compris l'efficacité militaire. Voyons cette évolution familiale décisive car elle va constituer le lien catalyseur de l'interculturation trimillénaire des tribus nomades et des empires sédentaires.

9./ Paysans chinois, éleveurs tribaux : interculturations militaires et familiales

a./ Sous les Zhou de l'est, 3 sortes de guerres adviennent. Les royaumes peuvent se battre seulement entre eux. Ou bien, des ensembles mixtes se réalisent : tel royaume et telle tribu contre tel autre royaume et telle autre tribu. La fréquentation des nomades tribaux prend ainsi des formes multiples, pas seulement, guerrières,

comme ennemis, mais aussi pacifiques avec des moments privilégiés de relation positive d'alliance entre telle société tribale et telle société royale. Cette diversité des situations favorisera nombre d'interculturations variées.

b./ Au nord ou à l'ouest de la Chine, il y a toujours des nomades menaçants. Dans leurs vastes étendues steppiques, ils contrôlent les déplacements de leurs troupeaux. Ce contrôle est plus facile à obtenir à partir d'un ensemble de personnes qui s'entendent bien pour le réaliser. C'est le cas des frères qui, à tout âge, rivalisent ensemble pour y parvenir. Cet atout de mobilité rapide et solidaire aura des conséquences fort positives. Cet *habitus* familial, à l'origine « écologique, économique », se transposera au plan militaire d'une guerre de mouvement. Vite arrivés où ils ne sont pas attendus. En difficulté, vite enfuis, insaisissables.

c./ Contre la rapidité virevoltante menaçante des tribus nomades, la masse paysanne sédentaire finit par s'épuiser. Ce sera aussi le cas à travers sa recherche de protection derrière des murs. Leur construction déjà est démoralisante, meurtrière. 26.000 kilomètres (s'ils étaient mis bout à bout) pour un piètre résultat. Les nomades hyper-mobiles passent ailleurs.

d./ Rois et empereurs de Chine mais aussi paysans sédentaires fantassins sont impressionnés par les capacités exceptionnelles des nomades à cheval. Ils constatent leurs manœuvres collectives extrêmement rapides et fort bien combinées et en découvrent la racine familiale des « Frères unis ». Ils vont s'efforcer de se doter eux-aussi d'une cavalerie d'archers.

e./Todd (2011 :152) précise que les 4e et 3e siècles AEC connaissent « une interaction fondamentale entre Huns et Chinois, la guerre occupant même parfois 75% du temps. » Cela ne signifie pas que tout était désordre. Todd cite Henri Maspero (La Chine Antique) : Par ses conquêtes « le royaume de Qin au Nord-ouest englobe nombre de tribus nomades du nord et du nord-ouest, Huns et Yue-tche. » Cette fréquentation entraîne « une grande réforme des armées au cours du 4e siècle… Les masses de chars difficiles à manier sont remplacées par des corps de cavalerie, troupes légères qui remportent, au 3e siècle, « une suite ininterrompue de victoires » avec des batailles inhumaines dont Changping gagnée par le Qin (260 AEC).

10./ Tribus au pouvoir, médiation familiale. Chine résiliente et pérennisée

a./ Les nomades ont prouvé que l'égalité des frères, généralisée au groupe des combattants, était d'une efficacité militaire redoutable. Les guerres si fréquentes vont faire de cette forme familiale un incontournable atout que les paysans chinois reprennent. Dès 256 AEC, le Qin fait déposer le dernier roi de la dynastie des Zhou de l'est. Le « militaire » et le « familial » sont liés. C'est la fin des familles aristocratiques féodales auxquelles convenait la famille souche avec son droit d'aînesse autoritaire et inégalitaire. La promotion militaire repose désormais sur les victoires remportées. Dès la dynastie Qin (221 AEC), il y a inséparabilité entre forme familiale communautaire, autoritaire « égalitaire » et forme sociétale étatique impériale. Moins d'un siècle après l'empire Qin, la législation impériale formule clairement le changement structurel familial. En 127 AEC, la dynastie Han abolit la primogéniture et pose l'égalité des frères. La division égalitaire des fiefs est la règle. » (Todd, 2011 :150).

b./ Ce que nous n'avons pas encore pensé, c'est le destin des tribus victorieuses. Elles ne font souvent que renverser une dynastie épuisée. Mais le paradoxe

millénaire, c'est que loin de détruire la Chine elles la renforcent. Parfois même elles fondent explicitement une dynastie sinisée. C'est que l'empire constitue une forme sociétale étatique incontournable pour gouverner de vastes ensembles de populations à partir d'une culture administrative et fiscale éprouvée. Tribus victorieuses, empire défait mais les tribus entrent dans la forme impériale de société. Pour conserver leurs victoires, les vainqueurs doivent composer avec les ressources de cette administration qui les a précédés. Elle va les servir et leur survivre.

c./ Une donnée géo-historique supplémentaire intervient dans ce contexte. La Chine est constituée par un très grand territoire autocentré de façon souple. Quand les envahisseurs sont vraiment trop puissants au nord, la Chine fondamentale se replie sur le sud. Pendant ce temps, les tribus du nord se sinisent quand même. Ensuite, l'ensemble des sociétés royales et impériales du nord et du sud s'unit sous telle dynastie nouvelle.

d./ Todd (2011 : 153) le rappelle, ces processus fondamentaux persistent sur plus de 2000 ans ! Au-delà des tribus Xiong nu, l'histoire chinoise connaît une suite d'invasions jusqu'aux Mongols (13e-14e siècles) et aux Mandchous (17e siècle). Il y a trois questions à se poser. La 1ère : pourquoi cette répétition s'est-elle ainsi poursuivie ? Ibn Khaldûn (1332-1406) y a magistralement répondu (2012, 2002) : les tribus victorieuses de l'empire le renouvellent dans son énergie, l'investissent dans ses formes. Ce faisant, elles le pérennisent géohistoriquement comme forme de société supérieure à la leur dès qu'il s'agit de maintenir relativement unifié des ensembles humains de grande taille et diversifiés.

e./ La 2e question serait : comment un tel processus a-t-il pu fonctionner avec ce résultat d'intégration que souligne ibn Khaldûn ? Celui-ci le pensait pour l'Islam et d'autres régions. Mais c'est peut-être en Chine – sans nier les périodes difficiles et même tragiques – que le processus a le mieux démontré une réelle réussite d'intégration cumulée. Or, incontestablement le travail de Todd apporte une réponse. Au cœur de la différence « tribal nomade, impérial sédentaire », il existe au moins une référence de base partagée : la forme familiale communautaire égalitaire. Elle est commune aux deux sociétés : elle peut constamment, de façon stable, jouer son rôle de « catalyseur ».

f./ Sans souci de cette question, indirectement, la sémantique systémique d'Herbert Simon (2004, 1969) apporte une réponse à un haut niveau de généralité. Traitant de l'évolution de systèmes simples (ici, tribaux et royaux) vers des systèmes complexes (ici, le système sociétal impérial), Simon pose que l'évolution sera plus facile si le processus évolutif comporte des états intermédiaires stables. Pour nous ici, l'avantage de cette généralisation systémique, c'est qu'elle recouvre, dans le processus évolutif, deux stabilités précédemment évoquées. D'une part, la forme familiale commune. D'autre part, la fréquente sauvegarde au Sud d'une Chine certes repliée mais qui, ainsi, protège et maintient au mieux sa forme sociétale impériale.

g./ La 3e question est plus complexe encore. Elle relève de la sémantique destinale. À partir de l'histoire de la Chine au 1er millénaire AEC et de sa continuité aux deux millénaires EC, telle que Todd la reprend, on ne peut manquer d'être impressionné par cette construction sur le millénaire AEC d'une double médiation familiale double. Éleveurs nomades tribaux et paysans sédentaires impériaux vont se voir liés entre eux à travers cette conjugaison de famille souche et de famille

communautaire patrilinéaire élaborée tout au long du 1er millénaire AEC. On risque sans doute de verser dans un finalisme inutile si l'on pense que cette élaboration va ensuite servir pendant 2000 ans. Sans penser ainsi, nous ne voulons pas non plus nous priver d'une réflexion destinale basée sur les phénomènes d'évolution auto-organisatrice liant l'élaboration d'une période et sa portée dans l'évolution future. D'autant que nous avons déjà fait le même constat et nous sommes posé le même problème pour l'œuvre de Cosandey (2007) concernant la méreuporie devenant un incroyable facteur de développement des progrès scientifiques et techniques (Demorgon 2018, 2019). Nous y reviendrons dans la 2e partie de la présente étude.

h./ Todd, antagoniste et complémentaire, explicite : « La notion de symétrie est essentielle à l'idée d'empire. Appliquée par un État, elle devient égalité des sujets, des régions. Adoptée par une famille paysanne ou noble, fixée au sol, elle s'incarne dans l'égalité des frères. L'avantage compétitif du communautarisme patrilinéaire n'a rien d'économique. Il tient à ses implications organisationnelles civiles ou militaires. » Le « familial communautaire patrilinéaire » et le « sociétal impérial » vont de pair. Toutefois, en cas d'abus du dominant, on n'évite pas la tragédie. Un décret des Qing vainqueurs (07-1645) prescrit sous peine de mort à tous les hommes chinois d'adopter la coiffure mandchoue : devant du crâne rasé, cheveux en natte à l'arrière. Révoltes et répressions sanglantes s'ensuivent.

III./ Interhumains-mondes foisonnant et sémantique de l'éthique destinale

11./ L'âge axial de l'humanité en Chine, Inde, Europe, Afrique

a./ Karl Jaspers (1883-1969) invente la notion d'âge axial de l'humanité (1949), période de foisonnement exceptionnel de spiritualité religieuse et d'intelligence réflexive (800-200 AEC). « En Chine…Confucius, Lao-Tseu, les écoles de Mozi, Tchouang-Tseu, Lie-Tseu et une foule d'autres. » En Inde, les Upanishads, égalant 30 Bibles ; Bouddha ; et Mahâvîra –posé en contemporain, présent dans les mêmes régions – qui revivifie le Jaïnisme. Jaspers ajoute : « et toute la gamme philosophique : scepticisme, matérialisme, sophisme, nihilisme. »

b./ Il poursuit : « En Iran, Zarathoustra enseigne une vision du monde exaltante, sorte de combat entre bien et mal… En Palestine, les prophètes font leur apparition, depuis Elie, en passant par Isaïe et Jérémie jusqu'à l'Isaïe du Deutéronome ». Jaspers termine avec les apports de la Grèce. Résumons : Épopées d'Homère (8es.-7es.) ; philosophies : Héraclite, Parménide, Socrate, Platon, Aristote ; tragédies : Eschyle, Sophocle Euripide ; histoire : Hérodote, Thucydide, Xénophon ; et ses chercheurs si composites (religieux, philosophes, mathématiciens, savants) tels que Thalès de Millet, Pythagore, Archimède.

c./ Le terme d'« âge axial de l'humanité » doit être compris comme ayant constitué le pivot toujours actuel de la conscience humaine. David Graeber (2011), dans *Dette 5000 ans d'histoire,* consacre tout son 9e chapitre sur douze à « L'âge axial » prolongé jusqu'à Jésus et Mahomet. Et aujourd'hui, jusqu'aux lanceurs d'alerte et auteurs monde (Demorgon, 2019a,b).

12./ Gilgamesh. Régulation religieuse du politique et question destinale

a./ L'Épopée de Gilgamesh est un récit légendaire de l'ancienne Mésopotamie. Les premiers textes remontent à 1900 AEC. D'après une liste datant de 2017-1794 AEC, Gilgamesh aurait été le 5e roi de la 1ère dynastie d'Uruk (2650 AEC). Les

exégètes ont du mal à faire la part du fondamental et du secondaire. Notre recherche de compréhension des interconnexions des grands langages-cultures de l'humanité prend en compte ces premiers moments exceptionnels d'apparition des épopées mésopotamiennes, indiennes, juives, grecques et autres. Avec leurs raccourcis mythiques, théologiques à travers lesquels une pensée destinale globale de tout ce qui va mal dans le destin des humains tente de se profiler, elles semblent préparer « l'âge axial » du foisonnement de révélations spirituelles.

b./ La cause la plus fréquente des souffrances extrêmes est un autoritarisme sans limites de la part du pouvoir politique. Ainsi, Gilgamesh, roi de la ville d'Uruk, abuse de son pouvoir envers ses sujets. Pour décrire son extrême violence, la formule employée est qu'aucun père n'est assuré de conserver au moins un fils, au moins une fille. Ses sujets recourent alors à la protection religieuse. Ils s'adressent à la déesse-mère Aruru maîtresse de leur cité, en lui demandant de remettre Gilgamesh dans le droit chemin. Pour y parvenir, elle lui confectionne à partir d'argile un « double » nommé Enkidu, destiné à être à la fois le miroir de Gilgamesh et son rival. Pour cela, il bénéficie d'une nature double d'où sa représentation parfois en homme taureau. D'une force exceptionnelle mais, à la différence de Gilgamesh, il est bon et vit en harmonie avec la nature et les animaux. Nature double car il a été fait et à l'image d'Anu, dieu du ciel, et à celle de Ninurta, dieu de la guerre (religion et politique).

c./ Enkidu et Gilgamesh s'affrontent en duel mais aucun ne gagne et ils se lient d'amitié. Leur antagonisme de concurrence et conflit s'est métamorphosé en complémentarité. Ils s'allient pour accomplir de grands exploits. La complémentarité n'est jamais définitivement acquise. Quand Enkidu meurt, Gilgamesh est au comble de la tristesse. Il part à la recherche du secret de l'immortalité, pensant l'obtenir d'Outa-Napishtî, unique survivant du déluge. Celui-ci lui révèle l'existence d'une plante de jouvence mais à peine Gilgamesh en dispose-t-il qu'un serpent la dérobe. L'immortalité n'est pas pour l'Homme. Il doit se consacrer à la vie présente. Son règne alors se poursuit comme celui d'un roi devenu juste envers son peuple.

d./ La résolution du mal politique a été trouvée dans la régulation religieuse. Mais celle-ci n'a pas été qu'externe. Le roi violent a dû trouver en lui-même un double intime devenu son antagonisme régulateur. Il aura fallu qu'il se vive dans sa singularité unique d'être humain mortel pour que la pensée de cet inévitable anéantissement lui fasse trouver le désir de parvenir à sa meilleure réalisation possible en tant que roi.

e./ La fiction est belle, dira-t-on mais reste fiction. Pas toujours ! Plus d'un souverain s'est ainsi transformé du Moyen-Orient « perse » à l'Inde du nord. Açoka (304-232 AEC), 3e empereur des Maurya est resté le plus mémorable. La régulation peut aussi venir directement de la sagesse politique elle-même. Ce fut singulièrement le cas en 1401 : ibn Khaldûn obtint gain de cause auprès de Tamerlan quand il lui demanda d'épargner les habitants de Damas assiégé.

13./ L'hindouisme du Mahâbhârata. Conflits sans fin. Surprise au paradis

a./ Quand se forment les cours princières, la seconde caste, celle des guerriers (*Kshatriya*), profite du temps de paix pour s'adonner à une vie orientée vers la connaissance voire l'ascèse. Cela se renforce à partir de 700 AEC, autour de la rédaction des *Upanishad*. Le *Mahābhārata* est entièrement consacré aux guerres

présentées comme gravement dommageables et divisant même les proches parents. Il est aisé de souhaiter éviter les guerres mais très difficile d'y parvenir, voire impossible. Ce que l'on ne peut pas empêcher, il faut s'y introduire pour le décliner du moins mal possible.

b./ Au besoin en s'aidant de la sagesse d'un dieu. Tel Krishna, avatar humain de Vichnou. Cependant les guerres continuent et ne cessent qu'avec l'épuisement des deux camps. Même si une plus grande partie des vainqueurs est vivante, que penser du bilan ? Krishna, ayant échoué, rentre chez lui et découvre qu'un déluge a englouti la capitale de son pays. De lui-même, il entre alors dans la catastrophe et choisit de mourir sous la flèche d'un chasseur, partageant cette mort animale. Délivré, il redevient dieu.

c./ Mais que deviennent les vainqueurs ? Finalement, ils meurent eux aussi et arrivent au paradis. Quel choc pour eux d'y découvrir leurs ennemis d'hier ! Il leur est expliqué que chacun ayant fait ce qu'il croyait bien (*dharma*), il est normal que tous soient récompensés. La religion hindoue est en train de changer. On ne se dilue plus dans le Brahman, on vient à un Dieu qui, tout en conservant sa transcendance-immanence, est disposé à une relation personnelle avec le fidèle. C'est le message de la *Bhagavadgita* ou « chant du bienheureux ». Bonne nouvelle, chaque être unique, séparé (*atman*) fait partie de l'être absolu (*Brahman*) à partir duquel il se porte, se soutient, se projette dans ses conduites.

d./ La personne humaine acquiert une toute autre dignité dès lors qu'elle est à l'intérieur de l'absolu et non à l'extérieur, obligée de solliciter la médiation des prêtres. Chacun, s'il se situe au cœur du Tout, tend à devenir libre de telle ou telle attache et de plus en plus distant de la haine. Il n'est plus question de se situer en termes de résultats obtenus grâce à l'usage de sacrifices védiques faisant souffrir d'autres êtres. De même, le dévouement est plus fondamental que le renoncement.

14./ Lupasco et le foisonnement cosmique

a./ L'article sur Stéphane Lupasco de *Wikipédia* signale la connaissance insuffisante de son œuvre, « même si des auteurs reconnus comme Edgar Morin et Jacques Demorgon s'en sont inspiré ». Ajoutons, aux déficits de traduction internationale, le retard de traduction du livre de Victor Untilă (2015) sur *Ștefan Lupașcu și filosofia contradictoriului*. Pour une sémantique antagoniste du 3e régime de science (Demorgon, 2018), l'œuvre de Lupasco est à proprement parler au sommet.

b./ Pour une sémantique destinale, les questions posées sont celles de l'aventure du cosmos et d'un sens éventuel la concernant. De même, pour l'aventure de la vie dans le cosmos et celle des humains dans celle de la vie. Or, cette sémantique destinale humaine, vitale, cosmique a été depuis le premier tiers du 20e siècle, l'objet de l'œuvre de Lupasco. Ken Wilber (2014), auquel se réfère Victor Untilă (2019, 2014), énonce avec force à travers son holisme que l'évolution de l'humain, de la vie et du cosmos sont distinctes mais inséparables.

c./ Le destinal de l'humain relève à la fois de l'intuitif immédiat et des médiations affectives et cognitives. À son point de départ critique la « singularité » est ressource et piège. En effet, tout étant, tout existant relèvent d'un statut de singularité en tant que synthèse de parties dans un tout. Pensons à Koestler et Wilber et au « holon ». Mais aussi à Stanisław Leśniewski (1886-1939) et à sa toujours trop peu connue « méréologie » (1992, 1929).

d./ Chaque singularité est singulière parmi les autres. C'est le cas de l'être humain. Si je m'enquiers de sa condition, je peux découvrir chez H. Plessner (1892-1985) sa présentation raffinée dans *Les degrés de l'organique et l'Homme* (2017, 1928). Il y précise rigoureusement la singularité « singulière » de l'existence humaine. De toute façon, celle-ci est en relation avec la singularité des hominidés ; celle-ci avec la singularité des mammifères ; celle-ci avec la singularité des vivipares…on peut continuer ainsi à travers l'ensemble des sous-systèmes par lesquels la vie s'est, au cours de milliards d'années, constituée à partir du Cosmos.

e./ Une structuration fonctionnelle fondamentale, une organisation distinctive pertinente peuvent-elles être découvertes dans cet océan de singularités ? Y-a-t-il dans le Cosmos de grands ensembles de singularités qui se singularisent entre eux ? Pour répondre à une telle question, il fallait un vrai fil rouge. Lupasco l'a trouvé et l'expose magistralement. On attend toujours la reconnaissance à la hauteur de l'exploit ou, pourquoi pas, des critiques et des apports nouveaux !

f./ À partir de l'état renouvelé des sciences de la première moitié du 20e siècle, Lupasco (1900-1988) découvre ce fil rouge dans les singularités opposées de deux des particules fondamentales. Les photons (chaleur et lumière !) sont indiscernables selon le 2e principe (Carnot-Clausius) de la thermodynamique, principe dit de l'entropie en raison de l'homogénéisation finale. Les électrons (matière) se distinguent selon le principe d'exclusion des électrons de Wolfgang Pauli (1900-1958). Hétérogénéité primordiale : chacun a une identité de masse, de spin, etc.

g./ Ces deux orientations antagonistes, au niveau particulaire, sont à l'œuvre dans la production de toutes les singularités et permettent d'y reconnaître trois grands ensembles : macrophysique quand il y a primat de l'homogène sur l'hétérogène ; ensemble vital quand il y a primat inverse de l'hétérogène sur l'homogène. Ensemble microphysique réunissant les singularités résultant de la tension permanente entre homogène et hétérogène. Soit : la « matière ou énergie psychique », l'esprit.

h./ La synthèse antagoniste proposée par Lupasco (2003, 1960) a l'immense mérite de reprendre au fond la question de la connaissance du Cosmos par les êtres humains. On se souvient de la boutade de Leibnitz par laquelle il traitait le problème de façon cavalière. Se mettant sans scrupule à la place de Dieu, il expliquait la création et sa connaissance compréhensive à travers le savoir humain ! En simplifiant : le monde était une horloge, l'homme aussi. Simplement, Dieu les avait mises à la même heure.

i./ Lupasco, le premier, a résolu rationnellement la formule de Leibnitz à travers le ternaire singulier commun aux deux horloges. Comme l'univers, l'être humain relève des trois « matières-énergies » dont la « 3e », la « matière-énergie psychique, « l'esprit », dispose de ressources intensives et extensives pour penser les deux autres : la « vie » et la « matière macrophysique », celle-ci aujourd'hui sous de nouveaux aspects diversifiés supplémentaires. J./ Comme Wilber (2014) y insiste encore, l'acteur humain s'appauvrit, se trahit et cesse d'être foisonnant de façon positive dès qu'il ne se met pas en mesure de se référer instamment et constamment aux foisonnements du cosmos et de la vie. Pour ce qui est de celle-ci, Victor Untilă (2018) rappelle les travaux de John Maynard Smith et Eörs Szathmáry (2000), précisant les huit mutations fondamentales qui ont ponctué l'évolution de la vie au fil de quelques milliards d'années.

k./ Pour ce qui est du déficit de foisonnement complexe de l'acteur humain lui-même dans sa pensée courante, Victor Untilă (2013 : 65) regrette que l'on finisse « par se mouvoir uniquement dans un monde de signes, au risque de perdre, toujours davantage, la relation avec le réel ». Il est vrai, l'acteur humain a des excuses tant cette relation est complexe. Dans cet esprit, Untilă précise qu'« il n'y a pas de signe qui ne soit physique, biologique, psychique et, en même temps, sociologique ». Il prend alors le risque, et nous avec lui, de nous donner un exemple d'un vibrant foisonnement s'emparant de Lupasco : « *Impossible d'aborder le problème du signe – sans* les logiques d'antagonisme contradictoire de ces trois matières-énergies, – *sans* les spatialités et les temporalités sociologiques qu'elles impliquent, – *sans* les propriétés d'actualisation et de potentialisation comme celles d'homogénéisation et d'hétérogénéisation de l'énergie, – *sans* l'apparition et la disparition des données ontologiques de l'affectivité, – *sans* les notions de sujet actualisateur et inconscientiel et d'objet potentialisé et conscientiel, comme de semi-sujet et de semi-objet et de la conscience « de la conscience et de la subconscience », – *c'est se priver d'instrument d'investigation indispensables des phénomènes, de leur plus apparemment simple à leur plus complexe expression* » (Lupasco, 1978 : 131).

15./ Lupasco : des trois matières-énergies cosmiques aux trois « éthiques »

a./ Précisons d'emblée que, de son côté, Lupasco n'est pas prisonnier d'un souci terminologique qui enferme radicalement les mots dans des significations étiquettes. Pour lui, les mots sont vivants voire même antagonistes en eux-mêmes. « Éthique » porte en son cœur la querelle de son sens entre fait et valeur. On a d'abord des faits : les mœurs (*ethos*) ; « morale » dit aussi la même chose. Ensuite, un problème reste ouvert : celui de la qualité de ces conduites factuelles. Éthique n'échappe pas à cet écartèlement entre « être » et « devoir être ».

b./ C'est deux ans avant sa mort que Lupasco (1986) publie en compagnie un ouvrage articulant les faits et les valeurs dans la relation de l'humain au Cosmos. Son titre est sans ambiguïté : L'Homme et ses trois éthiques. Lupasco pose clairement les *trois matières-énergies* dans le domaine des faits cosmiques, les trois éthiques sont elles aussi clairement d'abord des faits. Pas question de se précipiter pour en décréter deux mauvaises et la troisième bonne. Ce serait pure idéalisation sans racine dans le réel. Nous vivons inévitablement avec les trois éthiques. Ce n'est pas pour autant que nous n'avons pas la liberté d'en juger. Et d'ailleurs J. F. Malherbe (2010 : 52) ne s'en prive pas. Il écrit « Penser…c'est se tenir dans l'équilibre instable de l'antagonisme entre l'homogénéité rassurante du dogme et l'hétérogénéité effrayante de l'arbitraire ». On n'aura pas oublié le conseil de Pascal : « Travaillons à bien penser : voilà le principe de la morale ». Malherbe, en l'occurrence, englobe Pascal et Lupasco.

c./ Si, aux trois dialogiques des trois « matières-énergies » correspondent trois éthiques, dès lors, une éthique, seulement ramenée à l'antagonisme d'un bien et d'un mal, manque la profondeur d'un réel dans lequel biens et maux sont multiples et divers. C'est donc d'emblée dans trois éthiques qu'en constituant les humains, le réel les inscrit. Certes, dans l'antagonisme d'une liberté toujours en jeu. En effet, parmi les trois éthiques, la 1ère se situe dans la perspective de l'entropie, sous primat de l'homogène donc à dominante répétitive du même. Ce même tend à se maintenir, à se reproduire, à se confirmer, à se renforcer. C'est une donnée

irréductible du réel. La 2e éthique est sous primat de l'hétérogène. Celui-ci, laissé à sa dialogique, n'en finirait pas de diversifier arbitrairement à l'infini chaque singularité. Elle deviendrait dès lors envahissante des autres. C'est une autre donnée irréductible du réel. Au plan éthique, cela se traduit par toute importance excessive que j'accorde à une singularité, à commencer par la mienne, au point de n'en plus reconnaître bien d'autres. Les deux éthiques opposées, en conflits, conduisent à des éliminations graves. Ce n'est pas pour autant que les données du réel qui les constituent peuvent être éliminées. Le fonctionnement antagoniste n'est pas du seul ordre de la destruction, il est aussi de l'ordre de la régulation constructive.

d./ Chacune des deux premières éthiques, au lieu d'éliminer l'autre et de se décomposer en elle-même, doit se composer avec elle, c'est-à-dire inventer le tiers inclus de régulations diversement équilibrées. Tel est le cœur de la 3e éthique nommée de façon profonde « éthique du contradictoire ». Il nous faut exister dans cet équilibre métastable entre allergie au semblable (le même répété devient insupportable) et allergie au dissemblable (les différences nous réduisent, nous excluent). C'est « vivre créativement les conflits, trame de nos vies tant au plan personnel (intrapsychique) qu'au plan interpersonnel (interpsychique) ».

e./ Spécialiste d'un affinement des pédagogies de formation, Marcel Lesne (1916-2012) *volens nolens,* rejoint (1994, 1977) les trois éthiques de Lupasco sous trois orientations des formations aux professions et métiers. La 1ère se soucie des professions à dominante de « reproduction » où, nécessairement, le répétitif l'emporte. La 2e se soucie des professions d'« adaptation » relationnelle où priment les ajustements aux différences des personnes et des groupes. La 3e se préoccupe des métiers soucieux d'oppositions, de contradictions semblant irréductibles avant l'invention. Trois sortes de formations professionnelles. Trois sortes de professions. Trois sortes d'éthiques. Mais attention, l'acteur humain n'a pas à voir sa vie autoritairement et définitivement limitée à l'exercice exclusif de telle ou telle profession.

16./ Victor Untilă et le foisonnement de la recherche autour de Lupasco

a./ Pour en finir avec la dangereuse méconnaissance de l'œuvre de Lupasco, il faudra déjà cesser de la traiter de façon simpliste. De même qu'on a facilement critiqué le binaire, comme s'il n'était pas une donnée fondamentale du réel, on critique le ternaire comme lui aussi simpliste. Cela prouve que l'on est dans cette intelligence spatialisée qui tranche, sépare, isole et ne comprend plus rien. Elle a été depuis longtemps critiquée par Bergson. Dès lors, on manque l'intuition d'une intérité entre les parties qui constituent un « tout » comme ce « tout » les constitue.

b./ Au lieu de dénoncer sottement le binaire ou le ternaire comme insuffisants, il faut les comprendre dans leur puissance relationnelle d'engendrement. Dans l'esprit de la présente étude, Victor Untilă (2013 : 57-66 ; 2017 : 70), avec Petru Ioan, voit le « sénaire / septenaire » au cœur d'une « logique de l'analyse situationnelle » pour laquelle « les notions ne sont plus regardées comme de simples briques de l'esprit mais comme des constellations de l'action ». Mais il faut se rendre compte de la diversité des flux qui ont précédé. Untilă détaille l'incroyable foisonnement en 2013 et le résume en 2017 pour mieux faire sentir la puissance du courant inspiré, composé, enrichi : « de la philosophie indienne, de la grammaire de Pānini, marqué par les apports actionnels

(situationnels) les plus significatifs : du discours pratique de G. H. Von Wright, du discours performatif de Gerhard Frey, du discours pédagogique d'Olivier Clouzot, des préoccupations sémiologiques de R. Carnap, du discours social de V.J.M. Mackenzie, de la pragmatique de R. Montague, du formalisme syntactique de Y. B. Hillel ».

c./ V. Untilă (2017 : 67) souligne encore avec Basarab Nicolescu (2009 : 128) que « la pensée antagoniste et complémentaire de Lupasco est capable d'un « développement sénaire/septenaire et nonaire ». Il rappelle en plus que le célèbre inventeur Nikola Tesla, au bout de ses illuminations, pensait que tout se résumait à travers les nombres 3, 6, 9.

d./ Concrètement, Untilă (2017 : 69-70 ; 2013 : 58-64) montre comment plusieurs « propensions sénaires (septénaires) » se déploient de façon actionnelle pour des résolutions requises par des situations de complexité réellement supérieure. Citons « la systémologie de la connaissance » ; « l'unité entre logique pure théorique et logique pratique situationnelle » chez Petru Ioan. Ou encore « la sémiologie de l'acte traductif ».

e./ Mais pour Untilă (2017 : 71-72), le foisonnement n'est pas seulement conceptuel, situationnel, actionnel, il est aussi celui des chercheurs en chairs et en os qui se manifestent à vif, particulièrement en lien aux apports de Stéphane Lupasco. Sur la seule période 2008-2017, Untilă met en évidence que l'on trouve, dans une vingtaine de disciplines, les publications de plus d'une trentaine d'auteurs.

à suivre

Références bibliographiques

Biardeau, Madeleine e.a. *Le Mahabharata, un récit fondateur et son interprétation*. Paris : Seuil, 2002.

Bottéro, Jean. *L'Épopée de Gilgameš : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, 1992.

Boucheron, Patrick. *Histoire mondiale de la France*. Paris : Seuil, 2017.

Breton, Stanislas. *« Différence, relation, altérité »* In Derrida J., Labarrière P.J. *Altérités*. Ed. Osiris, 1986.

Clastres, Pierre. *La Société contre l'État.* Paris : Éd. Minuit. 1974 (1996, 2011).

Cosandey, David. *Le secret de l'Occident.* Paris : Flammarion, 1997, 2007.

Demorgon, Jacques. « Emmanuel Todd. Familles et sociétés. Toute l'histoire », *Synergies Pays Germanophones* 12, Gerflint, 2019.

- - - . « L'histoire destinale des civilisations», *Intertext* Nr. 1/2 (49/50) anul 13, Chisinău : ULIM, p. 13-79, 2019b.

- - - . « L'histoire destinale des civilisations. Dialogiques et dialogues », pp. 401-404. *In Memoriam Andrei Galben : Omul-Legenda*, Ulim, Chisinau.2019a.

- - - . « Histoire des sciences, histoire science, histoire entière. Figures de l'humain et Carré culturel », *Synergies Monde méditerranéen,* 6. Sylvains les Moulins : Gerflint, 2018, p. 139-164.

- - - . « Quels accès aux significations-monde et quels humains ? », *Intertext* n° 1/2. Chisinău : ULIM, 2017b, p.9-47.

- - - . Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques, 5e éd. Paris : Economica, 2015a.

Demorgon, Jacques. Klein, Yves. *La science est-elle née en Occident* ? Alger : El Borhane, 2018.

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture.* Paris : Gallimard, 2005, 2015.

Diamond, Jared. *De l'inégalité parmi les sociétés.* Paris : Gallimard, 2000.
Dosse, François. « Ricoeur » in *Mesure et Savidan, op.cit.*, Paris : PUF, 2006, p.1020-1022.
Dufour, Dany Robert. *Les mystères de la trinité.* Paris : PUF, 1990.
Fœssel, Michaël. « *Récidive 1938* ». Paris : PUF, 2019.
Graeber, David. *Dette 5000 ans d'histoire.* Paris : LLL, 2011.
Ibn Khaldûn. *Le Livre des exemples.* T.I et II. Pléiade. Paris : Gallimard, 2002, 2012.
Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles. Colloque international « Manifestations interculturelles par la sémantique des langues-cultures ». Chișinău : ULIM. Appel à communications, 2019.
Jaspers, Karl. *Origine et sens de l'Histoire.* Paris : Plon, 1956. [éd. Orig.1949].
Jullien, François. *L'écart et l'entre.* Paris : Galilée, 2012.
Kimura, Bin. *L'Entre.* Million Jerome Eds, 2000.
Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*. La découverte, 2012.
Le Play, Frédéric. *La méthode sociale.* Paris : Médiriens Klincksieck, 1989.
Lesne, Marcel. *Travail pédagogique et formation d'adultes* Paris : L'Harmattan, 1994 (1977).
Leśniewski, Stanisław. *Collected Works*. Surma, S.J., Srzednicki, J.T., Barnett, D.I., and Rickey, F.V., eds & trans. Kluwer, 1992.
- - - . Grundzüge eines neuen Systems der Grundlagen der Mathematik, *Fundamenta Mathematicae*, vol. XIV. Lippmann, Walter, *La Cité libre*, Les Belles Lettres, 2011 [*The Good Society*, 1937].
Luhmann, Niklas. *Politique et complexité : Les contributions de la théorie générale des systèmes. Cerf, 1999.*
Lupasco, Stéphane. ---. *Les trois matières.* Sophon, 2003 [1960].
- - - . L'Homme et ses trois éthiques. Paris : Éd. Du Rocher, 1986.
- - - . *Psychisme et sociologie.* Paris : Casterman, 1978.
Malherbe J.F., « Esquisse d'une histoire de l'Éthique à l'aune du « tiers inclus » in Nicolescu *op.cit*. 2010.
Mesure, Sylvie, Savidan, Patrick. *Le dictionnaire des Sciences Humaines*, PUF, 2006
Morin, Edgar. *Connaissance, Ignorance, Mystère*. *Connaissance,* Paris : Fayard, 2017.
- - - . *La Méthode,* 6 vol. Paris : Le Seuil, 1977-2004.
Nicolescu, Basarab. *À la confluence de deux cultures. Lupasco aujourd'hui.* Oxus, 2010.
- - - . *Qu'est-ce que la réalité ? Réflexions autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*. Montréal : Liber, 2009.
Plessner, Helmuth. *Les degrés de l'organique et l'Homme.* Gallimard, 2017 [1928].
Putnam, Henri. *Fait/Valeur : la fin d'un dogme.* Éd. De l'Éclat, 2004.
Rastier, François. « Sémantique ». In *Mesure et Savidan*. Op. cit. 2006.
Scott, James C. *Homo domesticus. Une histoire profonde des premiers États.* Paris : La Découverte, 2019.
Serres, Michel. *Écrivains, savants et philosophes font le tour du monde*. Le Pommier, 2009, 2015.
Sibony, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage.* Paris : Seuil, 2003 (1991).
Simon, Herbert. *Les Sciences de l'artificiel*. Paris : Gallimard, 2004 (1969).
Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective.* Paris : Aubier, 1989.
Sloterdijk, Peter. *Sphères I. Bulles. Microsphérologie*, Paris, Pauvert, 2002 *[*1998]. *Sphères II. Globes*, M. Sell, 2010 [1999]. *Sphères III. Écumes. Sphérologie plurielle*, M. Sell, 2005 [2004]. Trad. Olivier Mannoni.
Smith, John Maynard, Szathmáry, Eörs. *Les Origines de la vie. De la naissance de la vie à l'origine du langage.* Paris : Dunod, 2000.
Souriau, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Présentation de Latour et Stengers, PUF. 2009 [1943].
Stiegler, Barbara. *Il faut s'adapter. Sur un nouvel impératif politique.* Gallimard, 2019.

Todd, Emmanuel. *L'origine des systèmes familiaux II./ Afrique, Amérique, Océanie.* Gallimard, à paraître.
- - - . *Où en sommes-vous ? Esquisse de l'histoire humaine.* Paris : Seuil, 2017.
- - - . *L'origine des systèmes familiaux I./ l'Eurasie.* Paris : Gallimard, 2011.
- - - . *La diversité du monde*. *Structures familiales et modernité.* Paris : Seuil, 2017, 1999.
- - - . *L'invention de l'Europe*. Paris : Seuil, 2015, 1990.
- - - . *L'enfance du monde. Structures familiales et développement*. Paris : Seuil, 1984.
- - - . *La troisième planète. Structures familiales et idéologies*. Paris, Seuil, 1983.
Untila, Victor. « Proiecții actuale ale dia-logosului (inter)cultural », *In Memoriam Andrei Galben : Omul-Legenda*, Chișinău : ULIM, 2019, p. 441-458.
- - - . « Anthropogénie des langues-cultures (Henri Van Lier). Approche, théorie et/ou paradigme », *Intertext* n° 1 /2, Chișinău : ULIM, 2018, p.31-49.
- - - . « La systémologie de Stéphane Lupasco, la propension vers une rationalité transdisciplinaire, complexe et ouverte », *Intertext* n° 1/2, Chișinău : ULIM, 2017, p. 60-75.
- - - . *Ștefan Lupașcu și filosofia contradictoriului*. Bucuresti : Fund. România de Mâine, 2015.
- - - . « Les antagonismes adaptatifs de la pragmatique ou/et l'anthropogénie du langage humain », *La Francopolyphonie* 9, vol.1. Chișinău : ULIM, 2014, p. 47-59.
- - - . « Horizons linguistiques et traductologiques d'une sémio-logique situationnelle », *La Francopolyphonie* 8. Chișinău : ULIM, 2013, p. 55-67.
- - - . *Éléments de sémiotique. Cursus*. Chișinău : ULIM, ICFI, 2013.
Van Lier, Henri. *Anthropogénie.* Liège : Les Impressions Nouvelles, 2000.
Weislo, Emmanuel. *Penser l'entre-deux. Potentialités, devenir, visage.* Paris : L'Harmattan, 2019.
Wilber, Ken. *Une théorie de tout : Une vision intégrale pour les affaires, la politique, la science et la spiritualité*, trad. Kevin Dancelme, Éditions Almora, 2014.

DIALOGICA LINGVISTICĂ
A LIMBILOR-CULTURI

LINGUISTIC DIALOGICS
OF LANGUAGES-CULTURES

CZU:81'37

OXIMORONUL ÎNTRE SEMANTICA FINĂ ȘI ANTINOMIA BRUTALĂ

Ion MANOLI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Although the oxymoron is part of stylistic devices group and has a history which is no less prolific compared to the other devices of this group, it has been marginalized, even ignored by lexicologists and the ones dealing with stylistics. The lexicographers mistook it with the antithesis or with the paradox, considering the former as an artificial construction where the notions are opposed within an expressive contradiction.
Still we have insist that the oxymoron always involves two terms (white crow, seeing blind/ blind seer, sad smile), while the paradox involves ideas (two at least) that seem antagonistic.
The paradox as a stylistic device has been used by philosophers, all possible schools of thought and movements at all times, yet the oxymoron would emerge later as a result of stylistic and artistic researches.
The materials that we would like to present to the philological audience, showcases the disclosure of the mechanism related to the oxymoron "bang". We are going to attempt to prove that the secret of the aforementioned stylistic device is a matter of lexical and semantic synthesis of two contradictory terms and having as a result either a semantic "masterpiece" or a brutal antinomy, often unjustified by the functional style it is part of. We also think of compiling a mini-glossary of oxymorons in the future.
Key-words: *oxymoron, antithesis, paradox, aporia, semantic bang, functional style, oxymoron's lexicography.*

Acum câțiva ani când foloseam cuvântul *33ostmode*, mai eram nevoit să fac explicații ce înseamnă acest termen 33ostmoder.

În anii 2000-2012 am ticluit un *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques* (- Chișinău : ,,Epigraf'', 2012 – 528 p.) și ajungând cu pasionata, dar și cu migăloasa muncă de lexicograf la termenul din titlul articolului, am scris un text destul de general, străduindu-mă să fiu și pe înțelesul tuturor (studenți, liceeni, asistenți, simpli utilizatori), dar și pe placul specialistului filolog de la secțiile și facultățile universitare de limbi romano-germanice.

Mai jos reproducem acest articol lexicografic ca cititorul să poată să se dea cu părerea despre ajunsurile și carențele acestuia.

OXYMORON ou **OXYMORE** n. m. Prononcez : [ɔksimɔRon] ou [ɔksimɔR]. Du gr. Oxumôron, oxus : « pointu » ; môros : « émoussé, sot ».

Sorte d'anthithèse dans laquelle on joint deux mots contradictoires d'après leur valeur sémantique : le sens du premier élément paraît exclure le sens de l'autre. À première vue, l'oxymoron paraît une simple contradiction d'idées et de sens *: Bourreaux purs et propres*. (P. Éluard) ; *Le soleil du minuit.* (P. Benoit) ; *Ignorance savante*. (B. Pascal) ; *Sa belle figure laide*. (A. Daudet), *Un silence bavard ; une seconde* d'éternité ; un soleil noir et froid, etc.

L'oxymoron frappe l'attention du récepteur et permet d'exprimer des nuances très fines de pensée :

-*Maman !., tu peux aimer la vie ?.. Mais c'est un monstre !*

-*Il y a de beaux monstres, dit Annette*. (R. Rolland)

Les poètes contemporains emploient assez souvent l'oxymoron comme moyen stylistique. Nous y présentons deux poèmes construits d'une série de relations de contradictions sémantiques :

Cel care vede
E orb.
Pentru că vede și tace.
Cine e orb
Vede
Căci noapte-i
Și el nu se oprește.
Oh, soare întunecos,
Întuneric luminos! (Gr. Vieru)
Întrebat-am bufnița cu ochiul sferic,
Oarba care vede-n întuneric
Tainele necuprinse de cuvânt :
Unde sunt cei care nu mai sunt ¿...
Zis-a bufnița : Când va cădea
Marele-ntuneric, vei vedea.
(Nichifor Crainic, *Unde sunt cei care nu mai sunt* ¿)

L'oxymoron doit être employé avec prudence pour ne pas tomber dans le calembour total ou dans un monde sémantique aberrant.

Parfois, l'oxymoron s'emploie avec d'autres figures en arrivant à des sens raffinés comme dans les vers de Michaux :

Se montrant, ils se cachent
Se cachant, ils se montrent,

ou celui de Segalen (Stèles, 1912), où l'auteur pour évoquer le relief montagneux utilise d'autres figures et tropes « en cachant » l'oxymore :

Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux ;
***tempête solide** enfermant le vol des nues et mes espoirs.*
Et que je fixe en de justes caractères, Montagne, toute
La hauteur de ta beauté.

Dans la poétique russe l'oxymoron est largement exploité et on le trouve aussi bien que chez les poètes classiques (A. Puchkine, M. Lermontov, N. Nekrasov) que chez les modernes (A. Ahmatova, B. Pasternak, S. Éssénine). Quelques exemples suivent :

Сей *труп живой*, еще вчера
Стонавший слабо над могилой (А. Пушкин) ;
Порой влюбляется он страстно
В свою *нарядную печаль* (М. Лермонтов) ;

И *убогая роскошь наряда* –
Все не в пользу ее говорит. (Н. Некрасов) ;

Смотри, ей *весело грустить*,
Такой *нарядно обнаженной* (А. Ахматова) ;

Кого позвать мне ? С кем мне поделиться,
Той *грустной радостью*, что я остался жив. (С. Есенин).

Voir sous *antithèse, calembour*.
Synonymes : *antithèse, érothème, aporie, paradoxisme, antonymie stylistique.*
Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, p. 300-301.

Patru ani mai târziu (2016), am dat de ediția românească a ultimii cărți a lui Umberto Eco (1932 – 2016) *Cronicile unei societăți lichide* (- Iași : Polirom, 2016. – 365 p.) în care descopeream o tabletă plină de înțelepciune ecoumbertiană dedicată *oximoroanelor conciliante* (p. 343-344). Anume în acest moment mi-a venit ideea că oximoronul este ceva mai mult decât o simplă evoluție semantică momentană, că el nu este pur și simplu produsul unei ciocniri brutale, inconștiente, antinomice ale două noțiuni, ori sensuri.

Un oximoron poetic, spre exemplu, care este bine inventat și concludent fixat, devine o microrevoluție semantică unicată atât prin formă cât și prin conținutul său, dând textului integral o gamă de conotații subtile, în mare parte neidentificate și nedefinite.

Cel mai vechi dicționar din colecția noastră de surse lexicografice franceze este *Dictionnaire universel de la langue française : Manuel encyclopédique de grammaire, d'ortographe, de vieux langage et de néologie*, 14-ème édition. – Paris : Firmin Didot Frères et Cie, 1857. – 756 p., suivi d'un *Complément du Dictionnaire universel : Manuel Encyclopédique.* – 241 p., care dă următoarele „definiții'' ale acestui termen la p. 510 :

oxymoron s. m. – demande faite avec une affection qui déplaît (*inus.*) ; figure de rhétorique fausse pointe, alliance de mots qui paraît absurde au premier coup d'oeil. Urmează o explicație etimologică (exus : aign, moros : fou, du gr.). Cu mulți ani mai târziu vom găsi la Pr. Dr. Mihai Gojgar o altă descifare etimologică :

Din gr. Ovxu („ascuțit''), mwroj („stupid'', „nebun'') și prin alți termeni mai numește această figură *acutifatum* și *contrapositum*. (Gojgar, 2017, p.266).

Noi, în dicționarul citat, am dat următoarea formulă etimologică : du gr. Oxumôron, oxus : « pointu », môros : « émoussé, sot ». (Manoli, 2012, p.300).

Sursele lexicografice slavone dau o etimologie directă : греч. Oxumôre, букв. – « остроумно-глупое » (Квятковский, 1966, с. 181).

Tradițional termenul *35ostmode* (35ostmode – fr. ; oxymore – angl., оксиморон – rusă, era folosit când venea momentul de referință la expresii devenite demult celebre precum *convergente paralele, festina lente, concordia discors*, etc.

Expresiile oximoronice *de fortes faiblesses* („slăbiciuni puternice''), *un espoir désespéré* („speranță deznădăjduită''), *une folle sagesse* („o înțelepciune nesăbuită''), *un doux naufrage* („un dulce naufragiu'') și să nu uităm de exemplele din latină *concordia discors* („concordia discordiei''), *35ostmod deformitas, festina lente* („grăbește-te încet'') au devenit cunoscute, unele chiar arhi-cunoscute și nu

stârnesc dubii în actualizarea lor. Aceste oximoroane erau clasate la compartimentul „reușită stilistică'' și erau considerate exemple de « la haute littérature », du haut style.

„Înrudirea oximoronului cu antifraza – ca și cu paradoxul – este frapantă'' – scriu în *Retorica generală* J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg. (p. 178). Căci, sub aparența unei exprimări „greșite'', se afirmă un lucru plin de finețe, individualism inovator, deoarece oximoronul „se caracterizează prin capacitatea de a intensifica expresivitatea comunicării'' (N. Erceanu, Șt. M. Ilinca, *Textul literar*, p.391).

Azi toată lumea vorbește despre *oximoron*, îl „produc'' ușor, inclusiv politicienii și diplomații, avocații și chiar clericii. Astăzi *oximoronul* este întâlnit în diferite tipuri de discursuri, literar și juridic, politic și diplomatic. Citim și în ziare adeseori (*cotidian săptămânal, ziar-almanah, nuntă-cumătrie-politică),* vorbesc și politicienii bastarzi la 36ostmoder *(drumuri asfaltate-desfundate* ; *cununie politică* ; *36ostmode consoartei divorțate,* etc.), în sfârșit avem impresia că toți vorbesc, gândesc și scriu în oximoroane. S-ar putea obiecta că „oximoronizarea'' în cauză nu e simptomatică pentru nici un fenomen, că se formează mereu mode lingvistice, fie din 36ostm economiei în exprimare, fie prin emitație – unele oximoroane durează doar o clipă, altele supraviețuiesc mai mult, cum sunt de exemplu „circumferința pătrată a gândirii'' (despre un politolog schilod în gândire și exprimare).

În limba română din Basarabia avem demult *un minuțel de timp*, concurent cu *„o lecuțică de vreme*'', *un piculeț de timp* (pentru o bucată scurtă de vreme).

Umberto Eco zice că el are bănuiala că oximoronul a câștigat atâta popularitate pentru că activăm într-o lume în care odată cu amurgul ideologiilor (care încercau, uneori în mod grosolan, să reducă aceste contradicții semantice și să impun o viziune unitară asupra lucrurilor), ne mișcăm numai printre situații contradictorii. (Eco, p. 343)

Dacă e să prezentăm un exemplu elocvent, ne gândim la „*realitatea virtuală*'', care nu este altceva de „nimic concret''. Politicienii din R. Moldova, din perioada anilor turbulenți 2018-2019, nu vorbesc decât în oximoroane „politice'' foarte aproape „de nimic concret'' : promisiuni goale, deșerte, exagerate pentru a deruta (în stil mai pop. – a îndobitoci) poporul ascultător.

„Bombele inteligente'' de care vorbea Vlad Filat înainte de a fi pus la închisoare, păreau a nu fi oximoronice, dar de fapt sunt, pentru că o bombă, prin natura ei n-are inteligență. Destul de oximoronică ni se pare și *exportarea libertății* cu variantele ei tot contradictorii : *îngenunchierea libertății,* de vreme ce *libertatea* ca și *democrația* e prin definiție ceva ce un popor sau un grup dobândește prin 36ostmo sa hotărâre și nu impus de alții (U. Eco, p. 343).

Dar 36ostm fim și mai subtili în descifrarea naturii acestei figuri, avem oximoroane aproape implicite în *conflictul de interese,* pentru că în acest exemplu se poate traduce drept „interesul privat urmărit pentru binele 36ostm'' sau „interesul colectiv urmărit pentru propriul folos particular''. Specialiștii din domeniul stilisticii lingvistice vor remarca înrudirea oximoronului cu *antifraza,* de asemenea și cu *paradoxul.* A se consulta acești termeni.

În discursul diplomatic sub aparența unei exprimări voit stângace, se afirmă un lucru cu intenție de înțelepciune și sens inovator ; deoarece oximoronul se caracterizează prin capacitatea de a mări statutul conotativ al comunicării.

(Erceanu Ninușa, Ilinca Șt. M. *Textul literar. Teorie literară aplicată.* – București : Ed. Art, 2006, p.39).

Și totuși *oximoronul* rămâne o figură prin excelență poetică, el impune receptorului explorarea sensurilor, corespondența acestora, pentru că cel puțin unul dintre cei doi termeni să poată fi citit cu sens figurat. Ar fi arbitrar să reducem funcția oximoronului la simplul motiv de a stârni umorul ori satira. „Efectul stilistic al oximoronului nu se rezumă la ironie sau emfază, așa cum s-a afirmat deseori, ci diferă în funcție de intenția emițătorului și de context''. (Popescu Mihaela, *Dicționar de stilistică*, ed. A II-a. – București : Ed. ALL, 2007, p. 179).

Exemple de oximoroane pot fi întâlnite și în stilul literar religios. Pr. Dr. Mihai Gojgar a selectat o serie de exemple de oximoroane din mai multe Evanghelii, unele cu o structură clară, altele cu o structură mai complexă și cu 37ostmode implicit.

Vom aduce aici doar câteva exemple :

- Matei VI, 23 : „Iar de va fi ochiul tău rău, tot trupul tău va fi întunecat. Deci, dacă lumina care e în tine este întuneric, dar întunericul cu cât mai mult !''
- Iov XXII, 6 : „Căci tu fără dreptate luai zăloage de la frații tăi și smulgeai veșmântul de pe oameni și-i lăsai goi'' (Gojar, 266)

Oximoronul se mai întâlnește și sub alte denumiri – titluri lexicografice cum ar fi *acutifatuum, contrapositium,* dar acești termeni nu prea sunt actualizați.

Ar fi necorect să credem că *oximoronul* este o figură a literaturii și a limbajului modern, avangardist, decadent, postmodern ori kitsch. El este prezent în toate aceste „cinci fețe ale modernității'', dar nu în măsura, de exemplu, a metaforei avangardelor. A se vedea mai detaliat la acest subiect lucrările lui Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*. – Iași : Polirom, 2005. – 468 p . ; Brian McHale, *Ficțiunea 37ostmodernista*. – Iași : Polirom, 2009. – 406 p.

În ultima sursă citată găsim exemple de oximoroane, foarte interesante după structura lor, care merită a fi descifrate într-un studiu aparte. Prezentăm aici doar câteva exemple originale atât după structură, cât și după amploarea semantică ale acestora :

Mort, dar tot cu noi ; alături de noi, dar mort (Donald Barteleme, *The Dead Father*, 1975) ; *O carte care nu cuprinde 37ostmo ei contracarte e socotită incompletă* (Jorge Luis Berges, „TLön, Uqbar, Orbis Tertius'' în *Grădini cu cărări ce se bifurcă,* 1941) ; *infinitele lumi mici* (Guy Davenport, 1974) ; *Știți ce este un miracol ; intruziunea unei alte lumi în lumea noastră. Cea mai mare parte a timpului coexistăm pașnic, dar când ne atingem e cataclism.* (Thomas Pynchon, *Strigarea lotului*, 1966) ; *Aici, în Israel, extraordinarul este ceva obișnuit. Suntem capabili să trăim într-un stat în care anumite lucruri care s-au întâmplat nu s-au întâmplat. În același timp totuși s-au întâmplat. Acesta este statul Israel.* (Ronald Sukenick, 1975) ; *Sigur că s-a întâmplat. Bineînțeles că nu s-a întâmplat* (Thomas Pynchon, *Curcubeul gravitației*, 1973).

Un leneș curios desigur că este mai degrabă un 37ostmode poetic, fiindcă îl legăm de renumitul gând a lui Pușkin „Мы ленивы и (не)любопытны'', pe care îl găsim mai târziu prelucrat de V. Hlebnikov „Будущее уходит от лени''.

Probabil că problema oximoronului poetic poate fi tratată în cadrul stilului individual (idiostyle). Am putea admite că oximoronul în stilistica poetică a lui Raymond Queneau este absolut o trăsătură unicată, că acesta nu poate fi atribuit absolut nimănui și nici măcar „împrumutat''.

Oximoroanele din limbajul copiilor sunt niște construcții minimale ale „discursului'' acestora cu adulții, când ei întră în concurență verbală și vor cu orice preț să prevaleze : *ce bâzâială liniștită ... , câtă frunză verde uscată ; copilașul șoricelului ; mă doare degetul de la nas* (în loc de nară) *; vântul plânge cântând.* Numărul oximoroanelor în limbajul copiilor este impunător.

Copiii crează construcții oximoronice mai ales când încep a studia o limbă, ori două limbi străine concomitent. A se vedea un studiu la acest subiect Monique Lambert, Ewa Lenart. *Incidence des langues sur le développement de la cohésion en L1 et L2 : gestion du statut des entités dans une tâche de récit.* In : Langages N155, sept. 2004 : *Construction du discours par des enfants et des apprenants adultes* par Marzena Watorek.

Cel mai izbutit oximoron al anului 2018 aparține prim-ministrului Republicii Moldova, dl. Pavel Filip ; fără ca să mediteze mult, el i-a numit pe hoții miliardului „90% oameni onești și curați''. Nimic mai oximoronic : *tâlhari curați* și *onești.*

Lucru arhiștiut : într-o țară atât de mică și atât de săracă cum a fost și a rămas încă RM, în anii 2014-2016, cioranii de la cârma țării au izbutit să fure fără pic de scrupule nici mai mult, nici mai puțin – un miliard de dolari (în valuta națională – 20.000.000 MDL), bani grei pentru cea mai săracă țară a Europei și care în topul mondial al țărilor la capitolul „țări sărace'' ocupă un loc de frunte.

S-a hotărât să se găsească făptașul și s-au plătit bani grei pentru a devoila starea reală a faptelor. S-a recurs la o organizație americană KROLL pentru investigarea cazului. Acesta și-a organizat investigațiile în două tranșe. În prima s-a dezvăluit „actul furtului nevinovat'' prin bănci, succursale, bănci-fantome off-shore, dar n-au fost dezvăluite numele manipulatorilor-tâlhari.

În a doua tranșă, la insistența poporului, mecanismul furtului a fost dezvăluit plenar : au fost nominalizate și băncile și persoanele implicate în „furtul secolului''.

Când a sosit momentul ca poporul să-și cunoască criminalii, dl. Pavel Filip cu un aer infantil, dar șiret, declara : „Nu putem da nici un nume din Raportul KROLL din simplul motiv că *90% din persoanele implicate în furtul veacului sunt persoane oneste și curate''.*

Așa s-a născut „oximoronul jafului curat'' *tâlharii onești și curați*, care vizează o echipă de politicieni de la cârma RM, anii 2014-2018, 38ostmod comis, dar și 38ostmod ascuns jaful secolului. Practic toți acești actori ai crimei au rămas și azi la conducerea țării și au sechestrat și țara. De aici și alte oximoroane autohtone : *lei spălați și curați* ;

Din observațiile noastre asupra oximoronului ca figură stilistică în limbile de circulație activă putem confirma că deși el se întâlnește destul de frecvent azi în engleză, franceză, spaniolă, germană, forma lui cea mai sofisticată din punct de vedere a semanticului rămâne a fi oximoronul limbii ruse, începând mai ales cu sec. XIX și triumful acestuia în sec. XX. F. M. Dostoevski, A. Ahmatova, M. Tsvetaeva, A. Mejirov și mulți alți l-au explorat și l-au exploatat plenar. Rusa vorbită demult a acceptat formatele *живой труп, печальная улыбка, ужастно обрадоваться, богатые нищие.* Doar câteva exemple 38ostmod putea să ne convingă de imensitatea semantică a valorificării acestuia.

Другие – о, *нежные, цепкие путы* (о любви) – M. Tsvet.

Și câtă apropiere de cel a lui J. Prévert :

Et j'ai acheté de chaînes, de lourdes chaînes, pour toi, mon amour.
Любимый враг ! Спасибо за подмогу – A. Mejirov

Din toate figurile înrudite cu oximoronul cum sunt *paradoxul, ironia, antiteza, comparația,* acesta este cel mai pronunțat atât structural, cât și semantic. Oximoronul poate fi folosit atunci când este rodul unor reflecții profunde ale autorului. Opoziția de ordin semantic are un 39ostmode complex, contradictoriu și profund. Structura cea mai simplă a oximoronului este 39ostmode se realizează prin opoziția minimă *soare întunecos – întuneric luminos* ; *orb văzător/ clarvăzător orb ...* Această structură ori are 39ostmode tradițional și este normativă, (adică am mai auzit acest 39ostmode), ori este o creație spontană, individuală, utilizată „anume pentru acest 39ostmod'' (adică n-am auzit niciodată acest 39ostmode). Am observat asocieri oximoronice mai ales în limbajul sportivilor, după ce aceștia au efectuat o probă grea. De exemplu, un sprinter, care a trecut cu succes un traseu de 10 km într-un timp record a declarat spontan : A fost un *traseu plăcut chinuitor ...* (Emisiune la PRO TV, Chișinău, 31.03.2019), creat după modelul *alegeri curat murdare, flori frumoase ofilite, bătrânețea tânărului sportiv,* etc.

Urmează apoi opoziția a două lanțuri *cetatea credicioasă a iubirii – coliba precară a urii.* O studiere mai detaliată a mecanismului semantic al oximoronului ni se pare mai relevantă, dacă aceasta este făcută în strânsă legătură cu stilurile funcționale. Anume prin această prismă putem constata în care stil oximoronul „se simte la el acasă'' (cum ar fi stilul belles-lettres, ori cel publicistic) și în care el este doar „un caz efemer'' (stilul științific, juridic, popular).

În ultimul timp mare parte din lingviștii lumii au abandonat sfera stilurilor funcționale în favoarea discursului. Azi avem studii, articole, monografii, teze deja susținute în favoarea celor mai cunoscute discursuri : juridic, (T. Irinescu), științific (D. Rovența-Frumușani), politic (R. Zafiu), diplomatic (C. Villar). E destul să consultăm aparatele bibliografice la aceste teze ca să ne convingem că numărul de surse publicate „pe problema discursului'' este impunător ca să nu zicem chiar uluitor. Însă nu am găsit practic nimic în toate aceste publicații la capitolul naturii oximoronului, deși observațiile noastre vizând oximoronul în discursul literar-publicistic ne impun de a face pronosticuri promițătoare.

Pivotul semantic al oximoronului îl constituie contrastul de valori, de sensuri și de corespondențe.

Unele oximoroane, care erau tratate ca figuri individuale de autor, au „spart'' frontierele stilisticii individuale și au trecut din categoria *ind.,* în cea comună. Prea puțin probabil că azi, utilizând *живой труп,* ori *убогая роскошь наряда* a lui A. N. Nekrasov cineva mai revine la primul autor (doar dacă nu e vorba de un specialist cunoscător a creației stilistice a acestui autor).

La capitolul *oximoronului* admitem că nu ar fi de loc rău să vedem cum ar arăta un mic glosar de oximoroane în baza lingvistică-factologică măcar a unei limbi. Dacă avem cercetări lexicografice serioase cum sunt „dicționarul de epitete'', „dicționarul de metafore'', „dicționarul de antiteze frazeologice'', etc., apoi de ce nu am admite apariția unui dicționar de oximoroane ? Mai ales că în o asemenea sursă am putea depista informații utile despre apariția oximoronului, descifrarea sensului, care de obicei are un caracter controversat, date exacte despre autorul care l-a inventat, plus contextul în care „s-a născut'' și echivalentele

posibile ale acestuia în alte limbi, cum ar fi de exemplu pentru cunoscuta formulă oximoronică *un surâs amar* ori *un surâs trist* :

un zâmbet trist (rom.) ; *monstru sacru, frumos monstru* (rom.) ;
un triste sourire (fr.) ; *sacré monstre, monstre sacré* (fr.) ;
печальная улыбка (russe) ; *прекрасное чудовище* (russe) ;
soleil de minuit (fr.) ; *optimistul pesimist/ pesimistul optimist* (rom.)
ночное солнце (russe) ;

Mic glosar – este o sintagmă cu o încărcătură semantică mare. Fiecare lucrare lexicografică la începutul ei are o formă mai „mică'', decât ediţiile premergătoare. Așa s-a întâmplat, de exemplu, cu prima versiune a dicționarului nostru de termeni stilistici și poetici, care a fost scris în limba franceză, dar a apărut sub un titlu în limba rusă :

Лексикографическое описание терминов стилистики и поэтики французского языка (- Кишинев : „Штиинца'', 1983. – 143 с.). A urmat apoi o variantă revăzută și renovată în limba franceză : *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques.* (- Chișinău : Prut Internațional, 1988. – 288 p .). Vine o a treia ediție renovată : *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques : Étymologie. Définition. Exemplification. Théorie.* (- Chișinău : „Epigraf'', 2012. – 528 p.).

Un mic glosar de oximoroane în baza lexicografică a unei, două ori trei limbi ne pare verosimilă, dacă ne imaginăm ca o asemenea sursă ar servi la o analiză mai profundă a antitezei ca figură de stil.

Mai jos prezentăm o mostră lexicografică ca să ne convingem mai clar cum ar arăta un articol oximoron, oxymoron, оксиморон în cel puțin trei limbi, după cum urmează :

Litera	Limba română	Limba franceză	Limba rusă
« B »	bucurie tristă, bucurie amară, bucurie acră, bucurie sumbră	une joie triste/ une triste joie n. f.	печальная радость „Где радость теплится страданья'' (А. Фет)
« C »	cătușe ușoare (frumoase) cădere (căzătură) fericită	une chute heureuse	нежные путы (М. Цветаева)
« D »	dușman prietenos	un ennemi fidèle	любимый враг (A. Mejirov) (За что) убить нежно ? – газетное заглавие
« G »	gâlceavă pașnică	une querelle pacifique	спокойная тихая драка
« Î »	întuneric luminos	des ténèbres lumineuses	светлая, белая тьма

« T »	tragedie optimistă „Trecutul viitor'' – titlul volumului de proză scurtă, autor Grigore Chiper	tragédie optimiste n. f.	оптимистическая трагедия Acest ox. A servit drept titlu al unei lucrări dramatice a lui V. Vişnevski
	tâlhar onest	un voleur honnête un brave voleur	честный вор
	tăcere vorbăreață	un taciturne volubile	немой болтун

Unele oximoroane au fost folosite de autori pentru a-și întitula lucrările lor literare, muzicale, picturale. Reactualizăm aici doar câteva exemple devenite arhicunoscute : « Les Fleurs du Mal » - titlu oximoronic al unicului ciclu de poeme al geniului damnat Charles Baudelaire (1821-1867), precursor al estetismului, simbolismului și modernismului în lirica franceză și cea universală. Menționăm că această sintagmă oximoronică s-a păstrat în traducerile multor limbi europene : *Florile Răului* cu varianta *Flori maladive* (rom.) ; *Fiori del Male* (ital.) ; *Flowers of Evil* (engl.) ; Цветы Зла (rus.) ; Цветя на злото (bulg.).

E limpede că această îmbinare semantică are structura oximoronului 41ostmo, în care 41ostmoder termenilor conține o antinomie periferică ascunsă. Conotația acestei structuri vine preponderent de la termenul *fleur,* folosit la plural – *les fleurs* – mucegai, mucegaiuri (плесень, цвель – în rusă), pe care-l „produce'' vinul, de loc străin autorului. Chiar unul din capitolele culegerii *Les Fleurs du Mal* și este întitulat Le VIN (CIV – CVIII) : *L'Âme du Vin, Le Vin des Amants.* O concepție duplicitară a lumii, a descifrării acestea, este reflectată în acest titlu genial de contradicții camuflate într-un 41ostmo 41ostmode. Nu în zadar se consideră că tot ce este 41ostmo, este genial.

Titlul romanului lui L. Tolstoi *Живой труп* ;

Les Monstres sacrés – titlul unei piese de Jean Cocteau (1940) pentru a numi o trupă de mari interpreți comedieni și satirici ;

În română oximoronul *monstru sacru* are deja un sens strict definit de „vedetă ; persoană ieșită din 41ostm într-un domeniu oarecare'' – DEXI, p. 1192, iar oximoronul *bocet senin*, întâlnit în stilistica poetică a lui Eugen Cioclea, îi servește drept titlu unui poem dedicat iubirii, 41ostmod vremea se transformă în cioburi (Eugen Cioclea, *Bocet senin*).

„Живые мощи'' (И. С. Тургенев), *„Оптимистическая трагедия''* (В. Вишневский) – sunt titluri din literatura rusă de ieri.

O formă mai specifică a oximoronului o găsim în formulele de felul : *Bună ziua, noapte* ! ; *Noroc nenorocit, bine ai venit* ! Această formă e acceptată mai mult de stilul publicistic. Câte o dată oximoronul servește drept definiție a unui mister, a unui secret nedescifrat.

Despre misterioasa *Zonă a Tăcerii din Mexic* – se mai zice că e *Secretul cel mai cunoscut*. Oamenii locului spun că simt furnicături ciudate în tot corpul atunci când se află în această 41ost, ca și cum ea ar fi încărcată cu o energie supranaturală. În realitate este vorba de o 41ost complet magnetizată, în care undele radio nu pot fi transmise și, prin urmare, fiecare „obiect'' care este urmărit de un radar dispare pur și 41ostmo. *Zona Tăcerii* reprezintă o provocare în momentul de față pentru oamenii de știință. Chiar și la o depărtare de circa 40 km de la această 41ost, semnalele radio nu pot fi transmise la frecvența lor normală.

Credem în 42ost că avem *oximoroane totale* în care antinomia părților structurale este și ea 42ostm (*un aveugle voyant, un sourire triste*) și *oximoroane parțiale*, „pe jumătate'', în care antinomia este fluid eclipsată. Acestea din urmă pot fi decodate plenar numai în cazul când avem contextele desfășurate în care acestea sunt 42ostmoderni. Un articol a lui Vsevolod Cernei (Săptămâna, 5 aprilie, 2019, p.2) este întitulat „*Fragilitatea sărăciei confortabile*'', în care el vorbește despre sărăcia din Apus și cea din R. Moldova. Sărăcia este sărăcie oriunde nu ar fi : mizerie, neajutorare, necaz. Însă autorul face o analiză detaliată, aproape științifică a fenomenului și remarcă că este mai convenabil să suporți precaritatea în Apus, unde aceasta este parțială, decât să fii sărac într-o republică falită, oligarhică, unde nici o lege nu funcționează. Atunci locuitorii din RM aleg *sărăcia confortabilă* din Apus contra celei totale.

În încheierea acestor reflecții asupra naturii oximoronului, vom zice următoarele :

Toate figurile semantice (tropii propriu-zișI) au în fond axa evoluției sensurilor, care presupune existența unor relații de vecinătate între cel puțin două fragmente de realitate desemnate cu ajutorul lexemelor. Logica impusă de „obiectele''care sunt metaforizate, metonimizate ne ajută să descifrăm chiar cele mai curajoase asocieri semantice. Orice evoluție semantică ne poartă dincolo de ceea ce este real : *Auzi din creanga nopții cum picură cu lună ...* (Leonida Lari). Însă, după părerea noastră, cea mai ingenioasă și mai curajoasă asociere a două lexeme care sunt totalmente contradictorii apare în formula oximoronului. Cât costă potențialul *bombelor inteligente* descifrate de U. Eco.

O clasificare a oximoroanelor în *superbe* din punct de vedere semantic și în oximoroane *neghioabe* este cu adevărat banală. Noi am propune o clasificare mai simplă, dictată de stilurile funcționale de altă dată, ori de natura discursurilor, cercetate azi cu mult entuziasm stilistico-lingvistic. Deci am putea admite oximoroane literare stricto modo, oximoroane ale discursului diplomatic, ale discursului administrativ, filosofic, științific.

Caracterul oximoronic al unor expresii precum „*mobilizarea globală a activiștilor antiglobalizare*'' nici într-un fel nu poate aparține unui discurs, ori a unui discurs literar. Tot așa se întâmplă cu structuri ca *pacea armată,* ori *intervenții umanitare* (dacă prin intervenție înțelegem acte, acțiuni combative). Formula lui Umberto Eco *oximoroane conciliante* este în esență un 42ostmode „parfait", 42ostm nu zicem o asociere semantică demnă de a fi descifrată în stilistica ecoumbertiană.

Referințe bibliografice

Brian, McHale. *Ficțiunea 42ostmodernista*. Iași: Polirom, 2009.

Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității: Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.* Iași : Polirom, 2005.

Dubois J., Édeline F., Klinkenberg J. M. și alt. *Retorica generală,* trad. A. Constantinescu, I. Littera. București : Univers, 1974.

Eco, Umberto. *Cronicile unei societăți lichide.* Iași : Polirom, 2016, Colecția PLURAL M.

Erceanu, Ninușa; Ilinca Șt. M. *Textul literar. Teorie literară aplicată.* București: Art. 2006.

Gojgar, Mihai. *Stilul literar religios*. București: Mica Valahie, 2017.

Irinescu, Teodora. *Semantica discursului juridic: Normă și Abatere.* Iași : Casa Editorială *Demiurg*, 2007.

Langages. Revue trim., - Paris : Larousse, sept. 2008, N155 : *Construction du discours par des enfants et des apprenants adultes* par Marzene Watorek.

Manoli, Ion. *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques.* Chișinău : Epigraf, 2012.

Popescu, Mihaela. *Dicționar de stilistică*, ed. A II-a. București: Ed. ALL, 2007.

Rovența-Frumușani Daniela. *Semiotica discursului științific.* București: Editura Științifică, 1995.

Villar, Constanze. *Le discours diplomatique.* Paris : L'Harmattan, 2016.

Zafiu, Rodica. *Discursul politic românesc actual : O artă a spectacolului. Limbaj și Politică.* București : Editura univ. București, 2009.

Квятковский А. П. *Поэтический словарь.* Москва: Энциклопедия, 1966. (оксиморон – с. 181 – 182).

Литературный энциклопедический словарь под общ. Ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва : Сов. Энцикл., 1987. (оксиморон – с. 258).

Матвеева Т. В. *Полный словарь лингвистических терминов.* Ростов-на-Дону : « Феникс », 2010. (с. 263).

CZU:821.133.1'01(091)

RITURI ȘI CREDINȚE NEGATIVE ÎN ACCEPȚIA ETNOLOGILOR FRANCEZI (Emile Durkheim, Arnold Van Gennep)

Tatiana POTÎNG
Institutul de Filologie Română „B. P. Hasdeu"

In this article, we intend to look at how one of the most common concepts of **taboo** in the French ethnology, reflected in the studies of Emile Durkheim and Arnold Van Gennep.
For Emile Durkheim, every cult has a double look: one negative, the other positive. In the chapter devoted to the main ritual attitudes, the author reserves a very generous space to the interdiction analysis, which he calls a negative cult. In the negative cult, Durkheim distinguishes two types of prohibitions: religious and magical. The difference between the two categories is the nature of the prohibitions. According to his opinion, the religious prohibition comes from the respect that the sacred object inspires, while the magic ones are based on the profane sense of ownership and have a pragmatic character.
Of particular significance are the author's judgments about the system of prohibitions related to sacred/profane space and time, which can be reduced to two fundamental, predominant interdictions: religious life and profane life can not coexist within the same space and within the same time units.
Unlike Durkheim, Arnold Van Gennep defines the taboo as galloping, summarizing, placing it imperatively in the category of negative rites and reducing its essence to a complementary reaction to a volunteer act.
It is noteworthy that both ethnologists draw attention to the quasi-generic character of interdictions and the determinant role they play in the context of folk culture.
Key words: *cult pozitiv/negativ, interdicție, sacru, profan, rituri de trecere.*

Preluat din cultura polineziană și introdus de James Frazer în vocabularul științelor antropologice, termenul *tabu* a constituit subiectul numeroaselor cercetări și exegeze. Școala etnologică franceză s-a remarcat, în acest sens, prin studiile lui Emile Durkheim și Arnold Van Gennep.

Fondator al școlii franceze de sociologie, Emile Durkheim a avut un rol important în studiul „faptului social" și a conceptului de „integrare" dezvoltate în volumele *Diviziunea muncii sociale* și *Sinuciderea*.

În ultima lucrare de proporții, *Formele elementare ale vieții religioase* (1912), Emile Durkheim încearcă să pună în lumină ceea ce el numește „funcția universală a religiei" și să explice care este „motorul" funcționării societății dezvoltând trei teme principale: 1) teoria generală a societății, în care religia este privită ca un factor central care integrează viața socială; 2) sociologia religiei, explicând apariția ideilor religioase; 3) etnologia religiei, explicând religia aborigenilor australieni.

Deși a studiat viața religioasă, Durkheim nu a abordat probleme teologice și doctrinare. Gilles Ferréol, în prefața la ediția în limba română a cărții, afirmă că „Durkheim a acordat o importanță sporită religiozității, ca punere în lumină a elementului social, pentru că vedea în ea un fenomen de esență universală". (Ferréol, 1995, p. 7) Pentru fondatorul sociologiei franceze funcția religiei rezidă în

consolidarea coeziunii sociale, inclusiv prin anumite forme de constrângere mistificatoare.

Emile Durkheim a fost printre primii savanți care a interpretat religia total desacralizat, considerând-o un sistem de simboluri, care stau la baza celor mai importante nevoi sociale - păstrarea integrității societății, transmiterea culturii, etc. Această perspectivă este justificată de faptul că autorul căuta să fondeze în *Forme*... o nouă manieră de a explica omul și nu de a studia totemismul sau religia în ele însele.

Camille Tarot afirma că opera sa merge mult mai departe decât autorul și epoca sa, căci „Durkheim a încercat să își transforme motivațiile și preocupările în probleme sociologice și să răspundă la întrebarea ce este religia în societate, precum și să discute identitatea omului în termeni antropologici" (Tarot, 2001, p. 165).

Așa cum „fără interdicții, nicio religie nu joacă un rol considerabil," pentru a descrie formele elementare ale vieții religioase, Emile Durkheim a interconectat religia cu interdicția, indiferent de natura divinității, sau complexitatea cultului: „Dar chiar în interiorul religiilor deiste, există un mare număr de rituri complet independente de orice idee de zeu sau ființă spirituală. Există, mai întâi, o multitudine de interdicții. Biblia, de exemplu, îi pretinde femeii să trăiască izolată, în fiecare lună, pe timpul unei anumite perioade; o obligă la o izolare analogă pe timpul nașterii; La fel stau lucrurile și în ce privește majoritatea interdicțiilor alimentare (Durkheim, 1995, p. 43).

Așadar, fără a fi introdus din start interdicțiile în lista de „noțiuni esențiale", care constituie subiectele cărții respective, Durkheim le acordă o importanță capitală în cadrul fenomenului religios. Una dintre premisele interdicției ține de „împărțirea lumii în două domenii, unul conținând tot ceea ce este sacru, iar celălalt tot ceea ce este profan." Credințele și riturile, în calitate de categorii fundamentale ale fenomenului religios, normează și reglementează raportul dintre sacru și profan. „În sfârșit, riturile sunt reguli de conduită care reglementează comportamentul omului față de lucrurile sacre" (p. 48).

Interdicțiile pot fi încadrate în categoria riturilor care delimitează și limitează interacțiunea dintre cele două lumi sacră și profană: „Există cuvinte, expresii, formule ce nu pot fi pronunțate de oricine, există gesturi, mișcări ce nu pot fi executate decât de personaje consacrate (p. 45).

Pentru Emile Durkheim orice cult prezintă un dublu aspect: unul negativ, celălalt pozitiv. În capitolul rezervat principalelor atitudini rituale, Durkheim rezervă un spațiu foarte generos analizei *cultului negativ* și funcțiilor sale. Sociologul francez introduce noțiunea respectivă pentru a descrie normele restrictive care interzic credinciosului să acționeze în anumite moduri: „Un întreg set de rituri are drept obiect realizarea acestei stări de separație, care este esențială din moment ce au drept funcție prevenirea amestecurilor și a apropierilor nedorite, evitarea interferențelor dintre cele două domenii, ele nu pot impune decât abstinențe, adică acte negative. Din acest motiv, propunem denumirea de *cult negativ* pentru sistemul acestor rituri speciale. Ele nu-i pretind credinciosului unele prestații efective, ci se limitează la a-i interzice anumite modalități de a acționa; ele capătă prin urmare forma unei interdicții sau, cu un termen curent în etnografie, a unui *tabu*" (p. 276).

Durkheim este primul sociolog care s-a antrenat într-o dispută terminologică

în jurul termenului *tabu,* care intrase în uzul etnologilor europeni ai timpului. Etnologul își exprimă regretul că o „instituție atât de universală" precum este *interdicția*, apelează la un termen care constituie „o particularitate specifică Polineziei", (p. 276) și consideră că expresia *interdicție* sau *interzicere* este mai potrivită pentru un termen generic de acest fel.

Aceeași atitudine rezervată față de folosirea termenului polinezian se întrezărește și în *Riturile de trecere* ale lui Arnold van Gennep.

În afara interdicțiilor care țin de religie, Durkheim identifică și o altă categorie de interdicții – cele care se raportează la magie. Principiul de funcționare ale ambelor tipuri de interdicții este identic și se bazează pe „separarea lucrurilor declarate ca fiind incompatibile". Elementul distinctiv dintre cele două categorii de interdicții se profilează în specificul sancțiunii care le succedă. Autorul consideră că „violarea interdicțiilor religioase ar atrage după sine în mod mecanic unele dezordini materiale, considerate ca o sancțiune a actului său și de pe urma cărora vinovatul are a pătimi" (p. 276).

Abaterea de la norma religioasă este percepută drept sacrilegiu și atrage după sine sancțiunile forțelor supreme, dar și a comunității care reacționează negativ la aceste încălcări. Încălcarea interdicției magice expune persoana la pericole și riscuri, crește vulnerabilitatea ei în fața forțelor malevolente, dar nu constituie o greșeală, nu provoacă indignarea, căci „nu există păcat magic". Aceste diferențe țin de natura interdicțiilor deoarece „interdicția religioasă implică noțiunea de sacru. Ea provine din respectul pe care obiectul sacru îl inspiră și are drept scop să împiedice nerespectarea sa" (p. 277).

Spre deosebire de cele religioase, interdicțiile magice poartă un caracter pragmatic și „se întemeiază doar pe noțiunea întru totul laică de proprietate".

Determinându-și drept domeniu de cercetare interdicțiile religioase, autorul recurge la o serie de aprecieri valorice, desconsiderând franc interdicțiile magice: „Într-un cuvânt, interdicțiile religioase constituie imperative categorice; celelalte reprezintă niște maxime utilitare, cea dintâi formă a interdicțiilor de tip igienic și medical" (p. 277).

Din cauza acestor diferențe esențiale Durkheim consideră imposibil studiul simultan al ambelor tipuri de interdicții: magice și religioase, propunându-și să examineze doar interdicțiile religioase. În același timp, redutabilul sociolog recunoaște că uneori „între interdicțiile religioase și interdicțiile magice nu există vreo ruptură radicală. Este dificil de spus despre unele interdicții ale folclorului dacă sunt religioase sau magice. Mai mult, Durkheim crede chiar că interdicțiile magice nu pot fi înțelese decât în funcție de interdicțiile religioase (p. 277).

Cum s-a precizat deja, principala funcție a interdicțiilor religioase este de a separa sacrul de profan. Sistemul acestor interdicții „decurge nemijlocit din chiar noțiunea de sacru, pe care se mărginește la a o exprima și a o realiza. De aceea și formează el materia unui adevărat cult și chiar a unui cult care se află la baza tuturor celorlalte, căci prescrie o atitudine pe care credinciosul trebuie să o respecte totdeauna în raporturile sale cu ființele sacre. Este ceea ce numim cultul negativ. Putem deci afirma că aceste interdicții sunt interdicțiile religioase prin excelență" (p. 278).

În interiorul sacrului Durkheim distinge diferite nivele de sacralitate între care stabilește linii clare de demarcare: „Ce este mai sacru respinge prin urmare ce este mai puțin sacru, pentru că cel de-al doilea este, în comparație cu cel dintâi,

profan. Pe scurt, interdicțiile religioase se organizează în două clase: interdicțiile dintre sacru și profan și cele dintre sacrul pur și sacrul impur (p. 278).

În baza datelor despre credințele și riturile aborigenilor din Australia, Emile Durkheim a elaborat o tipologie elementară a celor mai frecvente acte negative: interdicția de contact, interdicțiile alimentare, privirea, cuvântul cu precizarea că „este vorba despre tabuurile primare, față de care celelalte nu reprezintă decât niște variante particulare. Ele se întemeiază pe principiul că profanul nu trebuie să atingă sacrul (p. 278).

De o semnificație aparte sunt judecățile autorului despre sistemul interdicțiilor legate de timpul și spațiul sacru/profan, care, în pofida complexității sale, poate fi totuși redus la două interdicții fundamentale, predominante, care-l rezumă: viața religioasă și viața profană nu pot coexista în același spațiu și în interiorul aceloraşi unități de timp.

Pornind de la aceste postulate, se prezumă că activitățile cotidiene sunt interzise pe perioada solemnităților religioase. „În toate religiile cunoscute, particularitatea zilelor de sărbătoare constă în oprirea lucrului, în suspendarea vieții publice și private, în măsura în care este lipsită de un țel religios” (p. 282).

În pofida metodei pozitive de cercetare a timpului sacru, Durkheim face o precizare prețioasă asupra caracterului special al repausului „Repaosul nu este pur și simplu un soi de relaxare trecătoare, pe care oamenii și l-ar acorda pentru a putea da frâu liber sentimentelor de veselie, îndeobște specifice zilelor libere.” Dimpotrivă, în timpul sacru, festiv „viața religioasă atinge o intensitate excepțională” (p. 282).

Michel Maffesoli, afirma în acest sens că „Émile Durkheim, deși nu este specialist în materie, ne-a atras atenția asupra importanței categoriilor religioase pentru înțelegerea vieții sociale. Astăzi, când religiozitatea s-a dezvoltat în numeroase domenii, referirea la aceste categorii rămâne pertinentă și devine din ce în ce mai mult necesară (...) pentru a percepe ceea ce faptul religios *lato sensu* aduce ca manieră de înțelegere în dezvoltarea socială” (Maffesoli, 2008, p. 119).

Așa cum „viața religioasă și viața profană nu pot coexista în același *spațiu,* pentru ca prima să se poată desfășura, trebuie să beneficieze de o amplasare specială, din care cea de-a doua să fie exclusă. Astfel a luat naștere instituția templelor și a sanctuarelor.” (p. 283) Ca și în cazul timpului sacru, organizarea vieții religioase în jurul spațiului sacru presupune stabilirea unor norme și interdicții în raport cu spațiul respectiv.

Referitor la natura specifică a cultului negativ Emile Durkheim consideră că acesta, prin ricoșeu, exercită asupra individului o importantă acțiune pozitivă. Într-adevăr, din cauza barierei care separă sacrul de profan, „omul nu poate întreține raporturi intime cu lucrurile sacre decât cu condiția de a renunța la tot ce este profan în el însuși. Nu poate duce o viață religioasă cât de cât intensă decât dacă se retrage într-o măsură mai mare sau mai mică din viața cotidiană. Cultul negativ este deci, într-un anume sens, un mijloc utilizat într-un anume scop: el reprezintă condiția de acces către cultul pozitiv. Nu se limitează la a proteja ființele sacre de contactele vulgare, ci acționează asupra credinciosului însuși, a cărui stare o modifică în sens pozitiv. Cel care s-a supus interdicțiilor prescrise nu mai este cel care era înainte.” (p. 284)

În această perspectivă Durkheim explică esența ascetismului religios drept abținere de la un lucru util corespunzător necesităților umane cotidiene. Ascetismul

bazat pe abstinență severă de la activitățile profane este condiția de accedere către sacralitate. „Ascetul pur este un om care se ridică deasupra oamenilor și care dobândește o sfințenie deosebită prin post, veghe, recluziune și tăcere, într-un cuvânt prin privațiuni, și nu prin acte de pietate pozitivă (ofrande, sacrificii, rugăciuni etc)" (p. 287).

În viziunea lui Durkheim cauza apariției interdicțiilor este de ordin psihosocial și se ascunde în chiar noțiunea de sacru care face obiectul respectului. Respectul, la rândul său, se traduce într-o stare de inhibiție. Anume inhibiția născută din antagonismul sacrului cu profanul stă la baza interdicției deoarece „avem de-a face cu două sisteme de stări de conștiință care ne orientează comportamentul spre doi poli de sens contrar. Cel care posedă cea mai mare forță de acțiune trebuie prin urmare să încerce a-l respinge pe celălalt în afara conștiinței. Când ne gândim la lucrurile sfinte, ideea unui obiect profan nu se poate înfățișa spiritului nostru fără a întâmpina o rezistență; ceva în noi se opune înrădăcinării ei. Reprezentarea sacrului nu tolerează această vecinătate. Însă antagonismul psihic, excluderea reciprocă a ideilor trebuie în chip natural să ducă spre excluderea unor lucruri corespunzătoare. Pentru ca ideile să nu coexiste, trebuie ca lucrurile să nu intre în contact, să nu întrețină nici un fel de raporturi. Iată principiul interdicției" (p. 292).

Analizând toate tezele referitoare la interdicții din *Formele elementare ale vieții religioase,* putem conchide asupra importanței și unicității acestui studiu care rămâne actual până în prezent, în pofida numeroaselor critici care i-au fost aduse, în principal din partea partizanilor religiei și a sacrului (Mircea Eliade, Roger Establet, Christian Beaudelot, C. Lévi-Strauss). De dragul adevărului, trebuie să recunoaștem că chiar și contestatarii antropologului au remarcat valoarea științifică a cărții. Renumitul sociolog Raymond Boudon afirmă că „Formele elementare ale vieții religioase este o carte contestabilă din multe puncte de vedere, dar a propus o teorie a noțiunii de suflet și a relațiilor dintre știință, pe de o parte, magie și religie, pe de altă parte, putând fi considerată o incontestabilă contribuție la cunoaștere" (Boudon, 2006, p. 9).

În context, trebuie remarcată și opinia lui Steven Lukes, care considera că volumul trebuie citit nu atât ca studiu de etnologie australiană sau chiar ca teorie generală asupra religiei, cât ca rezervă de idei care merită să fie dezvoltate și desăvârșite tot atât pe cât merită să fie criticate.

Alt doilea mare etnolog francez preocupat de riturile negative este Arnold van Genep (1873 -1957), Deși numele său este indisolubil legat de studiul *Les rites de passage* apărut aproape în aceeași perioadă cu cel al lui Durkheim (1909), interesul folcloristului pentru riturile negative s-a manifestat mai întâi în studiul *Tabou et totémisme à Madagascar,* (1904) Anticipându-l, într-un fel, pe Émile Durkheim, de care ulterior se va delimita complet, Van Gennep relaționa cercetările etnografice cu biologia, considerând că etnografia datorează enorm științelor naturii din punctul de vedere al metodologiei și al terminologiei, în timp ce reprezentanții școlii lui Mauss încearcă să construiască etnologia sociologică ca o știință despre contextele naturale.

La fel ca Emile Durheim, Arnold van Gennep își fundamentează teoria trecerii pe dihotomia sacru/profan, considerând că la semi-civilizați sacrul domină asupra profanului, fiind prezent în orice fază a vieții individului: „Pe măsură ce coborâm în seria civilizațiilor, luând acest cu-vânt în sensul său cel mai larg, se

constată că, în societățile cele mai puțin evoluate, lumea sacrului domină asupra lumii profane, înglobând aproape totul: nașterea, reproducerea, vânătoarea etc., care aparțin, prin majoritatea trăsăturilor, sacrului" (p. 16).

Prezența sacrului se face cu atât mai mult simțită în perioadele de criză care se manifestă „atât la nivelul timpului cosmic, cât și la nivelul timpului individual, al vieții de om, pe durata căruia au loc mai multe treceri" (Constantinescu, p. 8).

Van Gennep a denumit *rituri de trecere* acțiunile cvasigenerale care marchează nașterea, școlarizarea, angajarea, nunta, înmormântarea și realizează trecerea individului dintr-o „situație determinată la o altă situație determinată". Toate aceste schimbări de stare impun un anume tip de relaționare între sacru și profan „care trebuiesc reglementate și supravegheate astfel încât societatea generală să nu sufere nici lezări, nici deteriorări" (p. 16).

La rândul lor, riturile de trecere „se descompun, în urma analizei, în rituri de separare, rituri de limită și rituri de agregare. Cele trei categorii secundare nu sunt dezvoltate în mod egal la o aceeași populație, nici într-un același ansamblu ceremonial" (p. 22).

Autorul definește tabuul într-o manieră galopantă, sumar, plasându-l imperativ în categoria riturilor negative: „Cele din urmă sunt în mod curent numite tabuuri. Tabuul este o interdicție, un ordin de a nu face, de a nu se comporta într-un anume fel. Psihologic, răspunde noțiunii de nolițiune, după cum ritul pozitiv răspunde volițiunii, adică traduce bine și el o manieră de a vrea și reprezintă un act, nu negația unui act. Dar la fel cum a trăi nu poate consta dintr-o non-acțiune continuă, nici tabuul nu poate constitui el singur un ritual, cu atât mai puțin o magie. În acest sens, tabuul nu este autonom; există doar în contrapartidă cu riturile pozitive. Altfel spus, fiecare rit negativ își are individualitatea sa proprie dacă este considerat ca izolat, dar tabuul în general nu poate fi înțeles decât prin raportare la riturile active, cu care el coexistă în ritual. (p. 21) În nota explicativă la definiția ritului negativ A V Gennep enumera teoreticienii care „au găsit la diverse popoare liste extinse de tabuuri, prohibiții și interdicții și le-au supraestimat importanța, fiind mai ușor de enumerat ceea ce nu trebuie făcut decât ceea ce trebuie sau poate fi făcut".

Diferența majoră de abordare a celor doi mari etnologi rezidă în această atitudine distinctă față de interdicție. În timp ce Durkheim consideră interdicția drept o acțiune voluntară; mijloc și condiție de accedere în spațiul sacru, Gennep diminuează importanța acesteia, reducând-o la o reacție complementară a unui act voluntar. În același timp, volumul *Riturile de trecere* conține aproape în fiecare capitol referințe la tipul și valoarea tabuului care însoțește etapa respectivă a trecerii individului prin viață. În acest mod, deși contestă caracterul sistemic al tabuului, Gennep îi recunoaște importanța în cadrul riturilor de trecere, în particular, și a culturii populare, în ansamblu.

Trebuie de remarcat că ambii etnologi atrag atenția asupra caracterului cvasigeneral al interdicțiilor și rolul determinant pe care-l joacă acestea în contextul culturii populare. Din această perspectivă opera lor rămâne de mare actualitate, în pofida timpului trecut de la apariția cărților.

Referințe bibliografice

Camille, Tarot. *De la Durkheim la Mauss, inventarea simbolicului*, Timişoara: Amarcord 2001.

Constantinescu, Nicolae. (studiu introductiv la cartea *Riturile de trecere)*, Iaşi: Polirom, 1996.

Gilles, Ferréol. (prefaţa la ediţia în limba română) *Formele elementare ale vieții spirituale*, Iași: Polirom, 1995.

Michel, Maffesoli. *Revrăjirea lumii: o etică pentru timpurile noastre*, Iaşi: Institutul European, 2008.

Raymond, Boudon. *Tratat de sociologie*. Bucureşti: Humanitas, 2006.

Steven, Lukes, *Émile Durkheim: His Life and Work*, 1973

Durkheim Emile. *Formele elementare ale vieții spirituale*. Iași: Polirom, 1995.

Van Gennep Arnold. *Riturile de trecere*. Iași: Polirom, 1996.

CZU: 81'25

ALEXANDRU STURDZA, VIZIONAR AL EUROPEI NOI

Nicolae CHIRICENCU
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

The article motivates the need for further study of the theoretical legacy of Alexander Sturdza. Sturdza belonged to the famous Moldovan family. Soon after his birth, the family emigrated to Russia. He received home education: mastered many languages, studied philosophy and history. Sturdza received his higher education at German universities. The formation of his worldview was influenced by Greek Orthodox theologians. In 1809, polyglot Sturdza entered the Foreign Affairs College and was appointed special assignment officer. Then he works as a translator. He acted as secretary of the Ministry of Foreign Affairs on diplomatic service and translator in the office of the Danube Army. In 1813, he was the diplomatic factotum of the Russian emperor in Switzerland. In 1815, State Secretary for Foreign Affairs and editor of the Holy Union Act. In January 1816, on behalf of Alexander I, he was appointed a member of the Scientific Committee of the Ministry of Education, and in 1818 he became one of the key figures in the Main Board of the schools, where he actively advocated for the spread of religious education. Alexander Sturdza, through his diplomatic contribution, has led to significant changes in the geopolitics and modern history of Europe and deserves that his name not be forgotten.
Key words: *polyglot, translation activities, interpreter / translator, diplomatic factotum, theoretical legacy / theoretical inheritance.*

Alexandru Sturdza a fost fiul vornicului Scarlat Sturdza și al Sultanei, fiica domnitorului Moldovei Constantin Moruzi. Scarlat Sturdza a fost în anii 1812 - 1813 primul guvernator civil al Basarabiei, însă în condițiile repetatelor conflicte turco-ruso-austriece din epocă a decis lichidarea proprietăților sale din Moldova și emigrarea în Rusia, unde își achiziționează o moșie în apropiere de Moghiliov. El a asigurat copiilor o educație primară cu distinși instructori. În casa părintească copiilor li s-a cultivat interesul față de tot ce e spiritual. Ca să desăvârșească pregătirea intelectuală a copiilor săi, Scarlat Sturdza a decis părăsirea moșiei pentru Sankt Petersburg.

Alexandru Scarlat Sturdza (1791–1854), poliglotul din corpul diplomatic al țarului rus de pe timpurile războaelor cu Napoleon, era moldovean după tată și grec după mamă. Născut la Iași în anul 1791, dar crescut și educat în familia unui simpatizant al Rusiei, al unui slaveanofil, care se știa bine cu cercurile aristocratice apropiate familiei țarului Alexandru I, Alexandru Sturdza vorbea româna, neogreaca, germana și, de asemenea, franceza, italiana și rusa, cunoștea limbile slavona bisericească, latina și greaca veche.

Datorită calităților sale intrinsece și a influenței surorii sale Roxandra, (domnișoara de onoare a țarinei Elizaveta Alexeievna, ulterior contesa Edling-Sturdza), boerul moldovean Alexandru Sturdza a jucat, în decursul anilor 1814 - 1818, un rol însemnat, dar puțin cunoscut în viața politico-diplomatică a Europei secolului al XIX-lea. Alexandru Scarlat Sturdza – filosof, istoric, diplomat,

consilier de stat la curtea țarului Alexandru I, de la nașterea căruia la 18 noiembrie curent s-au împlinit 228 de ani, provoacă un tot mai viu interes la cercetătorii din țară și de peste hotare.

Deși opera acestui cărturar a fost pe larg publicată, citită și înalt apreciată, atât în timpul vieții autorului, cât și în prima perioada de după moartea lui, în deosebi în Franța și în Rusia, odată cu instaurarea la guvernare în fostul Imperiul Rus a regimului sovietic, roadele activității filosofice, diplomatice, didactice, filantropice a lui Alexandru Scarlat Sturdza au fost expuse pericolului de a fi date uitării. În micile relatări din unele dicționare și enciclopedii ale timpului activitatea sa era interpretată superficial și unilateral. În cazul când ideile acestuia erau în radicală contradicție (ceea ce era firesc pentru mentalitatea progresistă a lui Sturdza) cu doctrina ideologică marxist-leninistă, el era calificat drept reacționar și obscurantist. Drept exemplu poate servi cazul autoarei Vera Smelâh din Chișinău, care, referindu-se la personalitatea lui Alexandru Scarlat Sturdza, susținea în mod categoric: „În persoana lui, țarismul avea un apărător înfocat al orânduirii monarhiste, un dușman crâncen al luptei revoluționare” (Vrabie, Emil, p. 4.; Păcurariu Mircea, p. 465).

Printre cei interesați de salvarea și răspândirea moștenirii literare a lui Alexandru Sturdza a fost Nicolai Nevodcicov, secretar privat al filosofului-diplomat. După moartea filosofului, în 1854, din porunca fiicei lui Alexandru Sturdza, Maria Alexandrovna Gagarin-Sturdza, N. Nevodcicov a scris *Scurtă schiță a vieții și activității lui Alexandru Scarlat Sturdza,* publicată în *Mesagerul de Odesa.* Tot N. Nevodcicov a dat publicității în *Mesagerul de Odesa* din 1855 *Corespondența lui Al. Sc. Sturdza cu V. A. Jucovski*. Mai târziu, în 1876, N. Nevodcicov a editat în *Buletinul duminical din Odesa* ale sale *Amintiri sincere și veridice despre Alexandru Scarlat Sturdza* [Buzdugan Costache, p. 259]. Un lucru enorm de important pentru salvarea moștenirii literare a lui Alexandru Sturdza l-a jucat faptul că studiile și articolele filosofului, scrise, după cum se știe, în limbile rusă, greacă, franceză și germană, au fost înmănuncheate, aproape integral, în patru volume și publicate la Editura „Dentu” din Paris, sub titlul *Oeuvres posthumes réligieuses, historiques, philosophiques et littéraires*. Această operă a facilitat cercetările ulterioare ale moștenirii literare sturdziene.

Formarea sa, studiile superioare Alexandru Sturdza le-a făcut, ascultând cursuri de lecții în câteva universități din Germania. Revenind la Sankt Petersburg, în anul 1809, după o testare preliminară, Alexandru Scarlat Sturdza a intrat în slujba Ministerului Afacerilor Externe, inițial fiind numit în funcția de scrib. Mai târziu, după finalizarea cu succes a unor lucrări de mare responsabilitate, Sturdza a fost numit funcționar oficial al misiunilor speciale și dragomán/traducător[1]. În anul 1812, a primit funcția de secretar și traducător al comandantului armatei dunărene P.V.Ciceagov și a participat la campania din Lituania împotriva lui Napoleon, întreprinsă de această armată. Revenind la Sankt Petersburg, Sturdza în anul 1814 a fost numit atașat la ambasada Rusiei la Viena, unde serviciile sale de mare expert în limbi au fost necesare în timpul ședințelor Congresului de la Viena. În anul 1815 Alexandru Sturdza, împreună cu contele Ioannis Antonios Kapodistrias ca secretar al acestuia din urmă, a plecat la Paris.

Prima manifestare la nivelul diplomației occidentale a lui Alexandru Sturdza a avut loc anume la Paris în lunile iulie-august a anului 1815, pe când se afla în capitala Franței în calitate de secretar al contelui Capodistrias, șef al ambasadei rusești în

Elveția și co-ministru de Externe. În acea perioadă postbelică se discuta aprig viitorul Franței. În pofida dorinței Marii Britanii și Rusiei, alte mari puteri inteționau dezmembrarea teritoriului național franchez. În virtutea acestui pericol care viza securitatea și suveranitatea țării, ducele de Risheliey, prieten cu Capodistrias și Alexandru I, vizitându-l pe ambasadorul rus, și-a împărtășit temerile sale privind soarta Europei. Prin urmare, aceștea, de comun acord, vor cere regelui Louis al XVIII-lea să adreseze o scrisoare lui Alexandru I. Prin intermediul acestei scrisori monarhul Rusiei urma să fie rugat să intervină împotriva dezmembrării Franței. Regele amenința că, dacă nu se vor contracara tendințele anexionare ale statelor învecinate (Imperiul Habsburgic etc.), acesta nici într-un caz nu va accepta să domnească într-o țară ciuntită teritorial. Mai degrabă ar abdica. (Ghervas Stella, 1999, p. 115).

Această epistolă a fost scrisă de către însuși Alexandru Scarlat Sturdza. Roxandra, sora acestuia, în memoriile sale nota următoarele: "fratele meu a redactat rapid această scrisoare scurtă, rece și precisă. Ducele de Rishșeliey a dus imedieat scrisoarea lui Louis al XVIII-lea, care a copiat-o cu mâna sa. Toate cancelariile Occidentale au fost astfel înșelate.". Deși autorul real al acestei epistole era, de fapt, oarecum cunoscut tuturor în cancelariile marilor puteri europene (ai căror spioni nu dormitau și supravegheau îndeaproape situația), conținutul și scopurile acestei epistole au fost acceptate de către țarul Rusiei. Astfel obiectivul a fost atins și teritoriul Franței nu a fost fragmentat. Louis al XVIII-lea l-a felicitat pe Capodistrias, mulțumindu-i îndeosebi tânărului secretar Sturdza pentru promptitudinea și cuvintele înțelepte așternute în respectiva scrisoare.

Cunoscând indiscutabila capacitate a tânărului Alexandru Scarlat Sturdza, autocratul Rusiei i-a acordat o a doua șansă majoră de afirmare atât în cadrul diplomației marilor puteri, cât și în istoria modernă a Europei. Așadar, Alexandru I i-a încredințat tânărului diplomat textul proclamației ce trebuia să devină în scurt timp actul constitutiv al Sfintei Alianțe. Acesta avea datoria să-l corecteze și, eventual, să-l îmbunătățească pentru a-l prezenta țarului. Pentru a întări argumentația, e de menționat câteva rânduri pe care le descoperim în Memoriile personale ale lui Alexandru Scarlat Sturdza: "…am fost cel dintâi care am citit, am copiat și am corectat textul actului Sfintei Alianțe, scris în întregime cu creionul de însăși mâna împăratului…" (Ghervas Stella, 1999, p. 294).

În lucrarea sa cu caracter mai mult memorialistic întitulată *Отрывок истории 19-го века*, Sturdza menționa clar ce fel de modificări a operat în actul constitutiv al Sfintei Alianțe. Tânărul diplomat a împărțit actul, care inițial era în trei secțiuni, în patru părți. Apoi, tot cu acordul țarului, a transformat acest document dintr-un manifest dogmatic, strict religios, într-un discurs ideologico-politic. Actul final al Sfintei Alianțe urmărea, desigur, dominarea Europei Occidentale. Strategia lui Sturdza era ca impunerea stăpânirii politice să îmbrace veștimentația orientală a ortodoxismului, la fel precum altădată procedase Occidentul utilizând ca pretext catolicismul. În acest domeniu Alexandru Sturdza era destul de versat, deoarece după sfârșitul războiului din 1812 și al campaniei din anii 1813-1815 lui Alexandru Sturdza, consilierul de stat al împăratului Alexandru I, pe lângă participarea la perfectarea conceptului de Sfînta Alianță îi revine și o altă sarcină – să apere onoarea Bisericii Ortodoxe Ruse, în situația în care printre rădurile aristocratice ruse se răspândește un "val" de tainice convertiri la catolicism. Cu eforturile părinților iezuiți printre cei convertiți se numărau,

bunăoară, soția guvernatorului militar al capitalei S. Svecin, prințesa Golițân, contesa Golovina și alții.

Una dintre cele mai extravagante converteri a devenit cea a unui nepot al ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice, Alexandru Mihailovici Golițân, mai târziu revenit totuși la ortodoxie, influențat de conversațiile pe care le-a întreținut cu Mitropolitul Filaret (Drozdov). Totodată, aceasta a relevat pe deplin o lipsă de cunoștințe competitive în domeniul istoriei bisericii și a dogmaticii nu numai în rândurile nobilimii din Sanct Petersburg, dar și în alte păturI ale societății. Și dacă pe umerii mitropolitului Filaret a fost pusă responsabilitatea pentru elaborarea și editarea literaturii catehetice, apoi pe seama scriitorilor laici care știau și iubiau Ortodoxia a rămas sarcina de a vorbi despre acest sentiment astfel, încât să trezească la publicul larg interesul pentru lectură, interesul de a studia tradițiile și de a perigrina la locurile sfinte. Conta mult și capacitatea de a purta o dispută cu un public laic în propriul lui limbaj, abilitatea de discurs filosofic, dat fiind că în dialogurile iezuiților argumentele filosofice au jucat un important rol. Anume în această situație formarea multelaterală a lui Alexandru Scarlat Sturdza s-a dovedit a fi cât se poate de binevenită.

Regretabilă miopie etnocentrică a culturilor naționale ale secolelor XIX și XX l-a exclus pe ilustrul diplomat din orizontul de cunoaștere socială. Intrând în serviciul diplomatic al imperiului rus, Alexandru Scarlat Sturdza s-a aflat în nemijlocită colaborare cu țarul Aleesandru I și în subordinea ministrului de Externe al Rusiei, contele Capodistrias. A fost activ în aparatul diplomatic imperial din 1809 până în 1822 într-o primă fază și din 1828 până în 1836 într-o a doua fază. În felul acesta tânărul diplomat a fost asociat și la redactarea tratatului Sfintei Alianțe în 1815 după înfrângerea lui Napoleon. Diplomatul și intelectualul Alexandru Scarlat Sturdza concepea continentul european ca pe o familie pe care vroia s-o reunească politic. El a fost acela care a transformat notele de mână ale țarului Alexandru I într-un proiect politic în vederea creării primei alianțe de solidaritate între Statele europene: este ceea ce a dat naștere tratatului Sfintei Alianțe în 1815, tratat semnat de toate statele europene. În viziunea sa Alexandru Scarlat Sturdza considera că populația spațiului său de baștină în mod evident aparține acestei «familii europene» (Ghervas Stella, 1999, p. 304).

Tot ca diplomat al țarului, Alexandru Scarlat Sturdza a făcut mai multe călătorii în Balcani, în anii cruciali ai războaielor napoleoniene (1812-1813) și în 1828-1829, jucând, prin propunerile făcute, un rol și în elaborarea Regulamentelor Organice din 1831-1832 (se pare că Sturdza spera ca, în acest fel, cele două Principate să fie îndemnate să intre în marea familie a popoarelor ortodoxe, la a cărei constituire visa). Tânărul vlăstar al boerimii moldovene a sprijinit cu ardoare și mișcarea de eliberare a grecilor, fiind – în spiritul vremii – un filoelenist convins, dar, desigur, nu din simpatie pentru afirmarea națională a grecilor, ci din același motiv al pan-ortodoxismului: ridicarea antiotomană a acestei națiuni îi părea lui Sturdza ca un prim pas pe drumul constituirii unei mari lumi ortodoxe sud-est europene și balcanice, capabilă, prin revigorarea tradiției culturale și politice bizantine (sub egida Rusiei, desigur), să fie o pavăză în calea tăvălugului asimilant al culturii apusene.

Alexandru Scarlat Sturdza a fost implicat direct în proiectele de eliberare a Greciei, a fost un diplomat care a lucrat la Ministerul de Externe al Rusiei, sub dirijarea directă a lui Capodistrias, a participat la Congresul de la Viena, l-a

cunoscut pe poetul german Geothe, a discutat cu Josef de Maistre, a inspirat Regulamentele Organice ale Principatelor dunărene și a militat pentru cauza independenței Greciei. Cu acest palmares prezentat sumar Alexandru Sturdza ar trebui să se afle în Pantheonul figurilor istorice le vază.

Doctorul în filosofie Octavian Moşin, relevând caracterul interdisciplinar şi transdisciplinar complex al operei şi activităţii multiaspectuale a filosofului-diplomat în cauză, a rolului său în evoluţia vieţii diplomatice europene din prima jumătate a secolului al XIX-lea, menţionează în teza de doctorat: "Alexandru Scarlat Sturdza a evidenţiat specificului redimensionării a valorilor spirituale ale Evului Mediu, abordate dintr-o perspectivă nouă; - cunoaşterea şi estimarea modalităţilor implementării valorilor creştin-ortodoxe în practica politico-diplomatică, îndeosebi în aplicarea strategiei funcţionării Actului Sfintei Alianţe. În Actul Sfintei Alianţe Alexandru Scarlat Sturza a conceput întruchiparea valenţelor social-politice ale reabilitării spiritualităţii medievale, adică şi a idealurilor sale. Cu atât mai mult, el a văzit în activitatea Sfintei Alianţe manifestarea unei „asociaţii educative" cu multiple posibilităţi: combaterea spiritului revoluţionar distrugător, a fanatismului religios sau, în cazuri contrare, a lipsei credinţei religioase, chiar şi în ciuda faptului că ulterior a înfruntat probleme grave în legătură cu aceasta (Moşin Octavian, p. 79).

În vâltoarea momentului (evenimentelor de după războaiele cu Napoleon), Alexandru Scarlat Sturza a fost unul dintre intelectualii care au încercat să definească o nouă ordine europeană capabilă să garanteze stabilitatea unui „continent obosit după douăzeci de ani de războaie" (Ghervas Stella, 2014, p. 183). Valenţele social-politice ale reabilitării spiritualităţii medievale, adică şi a idealurilor lui Alexandru Scarlat Sturza, şi-au găsit întruchipare în Actul Sfintei Alianţe. Acest act a fost anticipat de Tratatul semnat la încheierea Congresului de la Viena.

Educaţia obţinută în familie, cunoaşterea limbilor moderne şi clasice, capacităţile intelectuale native, susţinerea din partea surorii sale Roxandra, cu importante influenţe la curte, în sferele diplomatice şi saloanele culturale – au contribuit, fiecare în parte şi toate împreună, ca de la vârsta de 18 ani neîmpliniţi Alexandru Scarlat Sturza să fie angajat în serviciu la Ministerul de Externe al Rusiei. Fiind conştient de capacitatea Rusiei de a influenţa viitorul Europei, tânărul diplomat studiază, cercetează diverse procese sociale și, drept rezultat, vine cu propuneri de îmbunătăţire a mai multor documente strategice Moşin Octavian, p. 78). Doctrina ideologico-politico-ortodoxă corespundea, pe de o parte, dispoziției țarului, iar pe de alta, formației lui Alexandru Sturdza. Potrivit însemnărilor diplomatului, el de unul singur a compus integral preambulul actului Sfintei Alianțe.

Alexandru Sturdza, prin contribuția sa diplomatică, considerăm, a generat schimbări semnificative în geopolitica și istoria modernă a Europei și merită ca numele său să nu fie dat uitării.

Note

[1]Dragomán ~i *m. înv.* Persoană care îndeplinea oficial funcția de interpret pe lângă o solie străină. <ngr. *δραγομανος*, *dragomános, dragumános*); dregător, funcționar care îndeplinea oficial funcția de traducător la misiuni și consulate diplomatice, în preponderență. în țările din orient.

Referințe bibliografice

Ghervas, Stella. *Reinventarea tradiţiei: Alexandru Scarlat Sturdza şi Europa Sfintei Alianţe*. Chişinău : Cartier, 2014.

- - - . *Alexandre Stourdza (1791-1854). Un intellectuel orthodoxe face à l'Occident.* Genève, Ed. Suzanne Hurter, 1999.

Buzdugan, Costache. *Alexandru Scarlat Sturdza (1791-1854) și rolul său în Biserica Ortodoxă. // Studii teologice*, anul XXIV, București, 1972, № 3-4.

Păcurariu, Mircea. *Sturdza Alercandru Scaralt*, // Mircea Păcurariu, Dicționarul teologilor români. Ediția a II-a, revăzută și întregită. Editura Enciclopedică, București, 2002, pp. 465-466.

Vrabie, Emil. *Soarta unui emigrant, Alexandru Sturza: Roman istoric despre renumitul scriitor – teolog, savant şi diplomat din prima jumătate a secolului al XIX-lea Alexandru Scarlat Sturza.* Chişinău: Pontos, 2009.

Moşin, Octavian. *Umanismul filosofiei creştine în opera lui Alexandru Scarlat Sturza*. Teză de doctor în filosofie. Chișinău, 2019.

Stourdza, A. de. *Œuvres posthumes religieuses, historiques, philosophiques et littéraires.* Paris, 1858-1861.

CZU: 124.1:159.955

SEMNIFICAȚIA CORELAȚIEI „HAOS-ORDINE” ÎN GÂNDIREA MITICĂ

Victoria FONARI
Universitatea de Stat din Moldova

Space and time are notions in the realm of physics, from the perspective of Greek etymology - the real world, metaphysics is what goes beyond the real or outside the realm. From ontological optics in the Hellenic world, chaos is perceived as something that existed before order, an order in ancient Greek is called the "cosmos." Which means that the cosmic premiere was chaos. Of these, two chaos and a priori cosmos are given to order, though the dark source is hidden from the dark chaos. However, the elements of chaos in the ancient vision will be found in another form in the world of the dead, the world of shadows, where Hades reigns in Greek "invisible". Respectively, chaos appears as a precursor to order, light, time. From Mircea Eliade's perspective, order and chaos know frontiers in human evolution, knowing the conscious significance of the sacred. Linguist mathematician Solomon Marcus capitalizes chaos on another coordinate of physical matter. From the point of view of mythical thinking, the general advocate for order, yet in the defiance of order there is a heroic admiration. Such as stealing fire or defying death by Orpheus, Sisyphus, Hercules, empirical knowledge of Odysseus of what is forbidden.
Keywords: *mythical thinking, chaos, order, null, sacred.*

Introducere

Spațiul și timpul sunt noțiuni care țin de lumea fizicii, din perspectiva etimologiei limbii grecești – lumea reală, metafizicul este ceea ce ține dincolo de real sau în afara existenței. Din viziunea ontologică în lumea elină haosul este perceput ca ceva ce a existat înaintea ordinii, ordine în limba greacă veche este numit „cosmosul”, însemnând că premărgător cosmosului a fost haosul. Dintre acestea două – haos și cosmos – prerogativa se dă ordinii, deși anume din întunecatul haos este ascunsă sursa vitală. Cuvântul „haos” din greaca veche ar fi: răsturnare, deschidere a ceva foarte vast, dezvăluire amplă, fiind o limbă polisemantică, ne se exclude nici „vidul”. Elementele haosului în viziunea antică se vor regăsi într-o altă formă în lumii morților, lumii umbrelor, unde domnește Hades din greacă „invizibil”. Respectiv haosul apare ca ceva premergător ordinii, luminii, timpului. Deși în mit se valorifică importanța ordinii, totuși, de multe ori, modalitatea de a ordona lumea într-un anumit fel a trezit nedumerirea oamenilor. Eroismul constituie o confruntare cu un dat, care nu a fost acceptat. În mitologia elină haosul este ontologic perceput ca o stare din care apare cosmosul.

Atitudinea față de ordine, în linii generale, este o pledoarie pentru lumină, concomitent ordinea stabilește și anumite limite. Cu toate că se simte la prima vedere un cult pentru ordine, este important de subliniat că variantele miturilor care au coexistat uneori emană o convulsie haotică în fața ordinii. Exemplificăm prin câteva variante, care ar explica altfel mitul: Eros, după Platon, apare din oul primordial ieșit din Haos, după alte variante, utilizate cel mai des în pictură și artă, zeul iubirii este fiul Afroditei. Narcis, tânărul îndrăgostit de propriul chip, mai cunoaște și varianta gemenilor – soră sa murind de mică i se pare că îl cheamă în

timp ce se privește în apă. Minotaurul – în varianta minoică semnifică taurul înstelat, în cea ateniană – semitaur, semiom. Aceste elemente, parcă imprecisii firești pentru o literatură care a parcurs etapele literaturii orale, creează efecte diferențiate și în literatură. Respectiv mitul care se consideră că este propriu timpului mitic, arhaic. Aici relev semnificația de „arhe" care îmbina mai multe semnificații: cuvânt primordial și forță primordială legată de puterea gândului.

Sacralitatea o dominantă a ordinii după Mircea Eliade

Din perspectiva lui Mircea Eliade noțiunile de ordine și haos determină frontierele în evoluția omului care dezvăluie semnificația conștientă a sacrului. Mircea Eliade plasează haosul nu doar ca o ipostază ce a fost la începutul lumii, exegetul religiilor nu o exclude, dar această antiteză explică altfel: haosul determină lipsa sacralității, ordinea – conștiința sacră: „Conștiința unei lumi reale și semnificative este strâns legată de descoperirea sacrului. Prin experiența sacrului, spiritul uman a sesizat diferența între ceea ce se relevă ca fiind real, puternic, bogat și semnificativ, și ceea ce este lipsit de aceste calități, adică curgerea haotică și periculoasă a lucrurilor, aparițiile și disparițiile lor fortuite și vide de sens" (Eliade: 1992, VIII). Conștientizarea sacră apare ca o rigoare de definirea umanului față de alte ființe vii. Această viziune explică valorile fundamentale: viață, moarte, destin, lume, prin sacralitate.

Referințele la Mircea Eliade apar în abordarea timpului la mulți savanți, fie din perspectiva centrului sacru, fie din cea a realității paradisiace de inițiere, fie din existența timpului primordial vs „cunoașterea perfectă" (Solomon Marcus). Exegetul religiilor a stipulat caracterul sincretic, profunzimea, gândirea mitică într-o formă unde științele se conjugă în metafore, l-a determinat să cuprindă inclusiv și categoria timpului mitic. Or, anticii aveau capacitatea determinării concrete, dar și abstracte. Mitul este explicarea concretă a fenomenelor abstracte. Trecerea timpului este la fel explicată concret – Cronos își mănâncă copiii – este condiția pe care au observat-o elinii: ceea ce apare trebuie și să dispară.

În această ordine de idei, cu privire la sacralitate, se observă o continuitate și cercetarea Jozefinei Cușnir, în care prevalează divizarea gnostică a arhetipului în totem și non-totem (vezi: Кушнир: 2017). Ordinea stipulează noțiunile care primesc o entitate aparte: totem include tot ce ține de viață, iar non-totem tot ce ține de moarte. Despre una se vorbește, despre alta se tace, se exclude, dar nu poate fi omisă, pentru este o componentă a unui început care are inevitabil un sfârșit. Această dihotomie poate fi aplicată la diferite viziunii religioase, respectiv la diferite tipuri de mituri. Dacă să-l proiectăm pe mitul antic grec, atunci sintetizăm că totemul ține de lumea Olimpică, lumea lui Hades constituie non-totemul. Ambele au rigorile sale dar cele ale tomului sunt cunoscute, cele ale non-totemului sunt intuite. Cunoașterea lumii invizibilului vine pe calea emoțională, cunoașterea totemului acceptă și se bazează inclusiv și pe latura rațională.

Dezvăluirea haosului din mitologia greacă în viziunea lui Lucian Blaga

În studiul său Lucian Blaga își dorește să structureze mitul antic grecesc categorial în: frumos, raportat la ordine, și urât, raportat la progenitura preolimpică, adică al tenebrului: „Urâțenia și metehnele sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monștrilor sau al zeilor întunericului. Pe aceștia îi întâlnești în

marea fără de forme, la răspântii suspecte, în ascunzișuri de abia tolerate, sau în Hades" (Blaga: 1994, 390).

Valorificând spațiul elin Lucian Blaga dezghioacă din optica estetică rigorile etice ale culturii. În investigațiile sale filosoful poet observă încă o deosebire a acestei gândiri mitice: „În genere zeii greceşti au o filiație, și de la naștere începând o dezvoltare; dar dezvoltarea lor e pe urmă brusc oprită de cântarul de precizie a momentului culminant. Organismele zeilor se opresc în zenitul desfăşurării și al pulsației lor, adică în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăților. Ajunși în zenitul sorții lor organice, zeii se bucură de nemurire" (Blaga: 1994, 390). Zeilor Olimpici le este proprie o vârstă la care ei se opresc pentru a trăi într-un prezent continuu, uneori chiar încremenesc într-o etapă existențială de parcă le-ar fi propriu un singur segment, de pe axa căruia nu pot coborî. Un exemplu în acest sent: Atena, născută în coif, o tânără în haină militară, Poseidon – zeul cu barbă de valuri care stăpânește marea, Eros reprezentat, de obicei, la vârsta de copil sau adolescent înaripat, Afrodita are capacitatea de a fi veșnic tânără etc. Această înmărmurire pare să scindeze timpul zeiesc de timpul pământenilor. Lucian Blaga extrage anumite trăsături culturale din mitologiile acestor popoare: „În zenitismul zeilor greceşti deslușim un reflex al idealismului tipizant propriu spiritului grec" (Blaga: 1994, 390).

În predilecția lui Lucian Blaga pentru filosofia greacă dezvăluie atitudinea grecului față de haos și față de vid: „De fapt, spiritul grec gândește în chip preponderent în „volume" și în „plinuri", ocolind pe cât cu putință „dezmărginitul" și „golurile" (Blaga: 1996, p. 51). Din șirul înțelepților elini îl selectează pe Parmenide pentru a explica raportul dintre existență și non-existență: „Golul" este la Parmenide egal cu nonexistența. (...) Parmenide imaginează, în cele din urmă, existența ca o sferă, omogenă în sine și plină. (...) Plinul există, golul nu există" (Blaga: 1996, p. 51). Asistăm la trecerea de la gândirea mitică la cea filosofică. Explicarea fenomenelor se realizează prin imagini concrete. Existența, care este o noțiune abstractă, se identifică cu plinul. Volumul permite de a percepe noțiunea cu un conținut ce ar putea fi măsurabil, este percepută printr-o cantitate indefinită la nivel intuitiv.

Haosul nu poate fi valorificat decât în antiteză cu ordinea, de aceea și Lucian Blaga după ce a explicat noțiunea de haos, consecutiv acordă atenție ordinii. În viziunea grecilor ordinea are o importanță majoră care devine un fundament al filosofiei, al modului de viață, al moralei, care a condiționat întreaga cultură europeană, fiind stipulată diferit în diferite perioade. Iată cum este estimată în prima perioadă a secolului al XX-lea: „Ordinea e legată în mitologia greacă de măsură și margine, de un orizont finit, dincolo de care nu poate să fie decât inexistentul" (Blaga: 1996, p. 51).

Haosul își lasă amprentă în lumea umbrelor. Amintim câteva desfigurări evocate în mitul elin. Sisif în lumea lui Hades își pierde identitatea, devine umbra ascultătoare. Regele Corintului nu mai apare în aureola de rege care nu s-a temut nici de Zeus. Caracterul său nu mai are vlagă, deși este pus la muncă fizică, aceasta nu își are sensul cum ar fi o muncă realizată în lumea reală. Munca apare și ea invizibilă, după numele zeului care o guvernează. Această lipsă de identitate face ca sufletul să perceapă două aspecte cunoașterea lumii celor vii fără a putea contribui la schimbarea destinului acestora și necunoașterea prin apa uitării, care se află în aceeași lume subterană. În acest sens cunoașterea ține ordine, de lumină,

necunoașterea de întuneric, de haos. Respectiv importanța titanului Prometeu este de a contribui la această ordine în conștiința omului prin învățăturile sale. Învățătura văzută ca un beneficiu al luminii este percepută în caracterizarea centaurului Chiron. Centaurii sunt văzute ca ființe malefice, cu toate acestea unul care se remarcă prin înțelepciune și dăruirea acestei înțelepciuni este văzut benefic, personajul iese din stereotipie. Cunoașterea le este proprie și monștrilor, cum ar fi sfinxul. Dar ermeticul face ca această cunoaștere să fie un indiciu de selecție. Necunoașterea apare ca o capcană, civilizația greacă cunoaște o insurecție cu lumea zeilor: Sisif, Aracne sunt nemulțumiții de ordinea suspusă, mitul lui Prometeu. Ceea ce nu semnifică a nu pleda pentru o ordine, este o altă atitudine (căreia i-ar corespunde un alt fel de ordine).

Lumea umbrelor se manifestă prin jale și își păstrează raporturile de rubedenie. Or, părinții își recunosc feciorii, dar nu au glas de a fi auziți, cum ar fi dialogul dintre părinte și fiu: Laerte și Ulise.

Pedeapsa descalifică eroii, respectiv Orfeu nu mai are forța vitală pentru a convinge bacantele să trăiască în armonie, or în perioada existenței Euridice cântecul său avea forță vitală, de a convinge prerogativa armomiei unde să domine pacea, violența fiind curmată de cântec.

Conceptele haos vs ordine valorificate interdisciplinar după acad. Solomon Marcus

În corelația timp și spațiu, timpul mitic este investigat între parametri: haos și ordine. Viziunea respectivă de crearea universului se întâlnește la mai multe popoare. Totuși, după cum cuvântul „haos” este de origine greacă, este firesc să fie o trăsătură a mitologiei care a influențat cel mai mult cultura europeană. În această dihotomie se observă și conexiunea dintre două viziuni antice care au fost continuu într-o conexiune: civilizația greacă și civilizația romană. Haosul își are echivalența sinonimică în neant, în atemporalizate, ordinea este generată ca structură de timp.

Dacă Mircea Eliade implică noțiunea de sacru în percerea ordinii, respectiv haosul denotă lipsa conștiinței sacre, atunci Solomon Marcus valorifică haosul printr-o altă coordonată ce ține de materia fizică.

Explicarea acestei dihotomii cercetătorul Solomon Marcus o realizează printr-un paralelism sincretic, stipulând: „semnificaţii majore ale ordinii şi haosului: 1. Ordinea ca structură şi haosul ca stare amorfă; 2. Ordinea ca prezenţă a unei reguli şi haosul ca absenţă a oricărei reguli; 3. Ordinea ca informaţie şi haosul ca entropie; 4. Ordinea ca previzibilitate şi haosul ca fenomen aleator; 5. Ordinea ca simplitate (complexitate redusă) şi complexitatea ridicată ca haos; 6. Ordinea ca armonie (simetrie) şi haosul înşelător antisimetric; 7. Ordinea ca stabilitate şi haosul ca instabilitate, aşa-numitul haos determinist; acest din urmă aspect este cel avut în vedere de ceea ce azi se numeşte ştiinţa haosului, care este de fapt ştiinţa ordinii pe care o ascunde haosul aparent; 8. Ordinea ca absenţă şi haosul ca neant; 9. Ordonat-haotic vs clar-confuz” (Marcus: 2005, 246). Aceste nouă precepte în verigile argumentării își schimbă conotațiile, de parcă și-ar asimila particularitățile până când și-ar include opusul. De parcă ar fi o monadă care asemenea unei clepsidre: nivelul nisipului trece dintr-o parte în alta într-o formă similară conținutul se umple ca la polul opus să se micșoreze. Argumente sunt cuvintele ce determină ordinea la început drept „structură” care spre final devine „absență”, iar haosului i se atribuie „stare amorfă” care devine rațional „înșelător asimetric”.

Împletirea noțională se află în preceptul 7. Studiul haosului sau, după cum apare în citat în șirul sinonimelor contextuale, a confuzului determină una din regulile hermeneutice de a clarifica ceea ce este opac. Dacă ar fi să parafrazăm versiunea cercetării date, ar fi haosul să fie transfigurat în ordine sau neînțelesul să devină înțeles. Din punct de vedere al gândirii mitice, per general se pledează pentru ordine, totuși în sfidarea ordinei se resimte o admirație eroică. Cum ar fi furtul focului sau sfidarea morții de către Orfeu, Sisif, Hercule, cunoașterea empirică pentru Odiseu aceea ce este interzis. Respectiv în mit ordinea apare ca o forță supremă, dar totodată comportă și un caracter totalitar. Ciclicitatea sau substituirea reciprocă denotă traversarea anumitor etape de la haos la ordine și de la ordine la haos.

Această strânsă corelație este explicată prin perspectivele mitice: „Identificarea haosului cu vidul se referă, în unele mituri, la perioada care a precedat Creaţiunea. Neantul (din latină: ne-nu, ens-entis-fiinţă) se referă la ceea ce nu mai există, deci ar fi oarecum simetric faţă de vid. Dar, prin conotaţiile sale poetice şi filosofice, prin asocierea sa cu filosofia existenţialistă, neantul pare mai apropiat de haos decât vidul” (Marcus : 2005, 255). Viziunea ontologică trecută prin orizonturile etimologiei ține vectorul științelor moderne.

Traseul este legiferat prin noțiunile impuse de lexicul domeniilor respective, unde observăm cum conlucrează dihotomia într-o monadă. Ceea ce relevă savantul este trecerea spre o altă etapă a cercetării, cea care se apropie de caracterul sincretic al științelor din antichitate, dar fiind pe altă buclă informativă / a cunoașterii: „De aceeaşi entitate ne putem apropia şi din direcţia ordinii, a structurii; să ne amintim de importanţa semnului zero în lingvistica structurală, a absenţei ca pereche a prezenţei în logica booleana, în teoria codurilor şi în informatică, a mulţimii vide în teoria mulţimilor şi a elementului neutru în algebră, a tăcerii în literatură şi în filosofie. Nimicul, în comunicarea de fiecare zi, cumulează atât aspectul structurii, cât şi pe cel al haosului. Ne aflăm în faţa uneia dintre cele mai delicate ipostaze ale ordinii şi haosului, în care cei doi termeni opuşi cu greu pot fi separaţi. Am fi tentaţi să spunem, ca în lingvistica structurală, că opoziţia celor doi termeni se neutralizează. Însă identitatea este şi ea o formă de opoziţie” (Marcus: 2005, 255).

Respectiv apare o tranzacție dintre intuiție și ordine, dintre raționament și subiectivitate. Și toate acestea adunate într-un algoritm care nu are menirea de a distinge frontierele dintre haos și ordine, dar de a le face să lucreze împreună, să opereze, să contacteze forma cristalină cu cea amorfă. Este o răsturnare de mentalitate în care antinomia nu este percepută pentru diferențiere, dar pentru a stipula verigi de unitate. În aceste verigi de unitate și atemporalitatea creativă nu elimină timpul convențional de date.

Noțiunea de atemporalitate se apropie cu viziunea sa de neant pe care o specifică în volumul Paradigme universale. În acest context, atemporalitatea intensifică dorința cercetătorului de a se uita în ochii mitului de ce a fost până la apariția lumii. Problemă care a generat și multe discuții filosofice, este evident că în acest cadru savantul își manifestă toate aptitudinile, respectiv în fluviul noțional apare dorința de a distinge raportul dintre haos și ordine. Atemporalitatea vine să imprime tehnici de a se lăsa holografiată în cercetarea scriitorilor care au făcut un cult pentru cuvântul niciodată (nevermore – A. Ed. Poe) sau nicicând, nicăieri – Victor Teleucă. Triada pe care o conferă savantul în interpretarea unui subiect

dinamic: timp – spațiu – persoană, poate fi savuros utilizat pentru explicarea pronumelui negativ Nimeni, care trece ca un fir roșu de la Homer până la Borges, cu ramificări poetice în literatura română, cum ar fi anonimatul în filosofia lui Blaga sau „gândul fără glas" la Arghezi.

Fenomenul timpului este legat sine qua non de spațiu, totuși în dihotomia cronotopului, autorul disociază timpul, îi studiază fațeta antinomică – atemporalitate, dar o plasează în fața oglinzii – persoanei. Conștientizarea timpului îi este proprie omului. Timpul, văzut precum componentă a unui triptic, primește aceste conotații pe care le estimează din perspectiva mitului – ciclicitatea, unicitatea, prezentul continuu, atemporalitatea. Toate sunt determinate de modul existențial al ființei, atât de acțiuni reale, care pot fi numărate în timp real, dar și cele trăite, care valorifică timpul interiorizat, un timp al emoțiilor, cel care conturează în clipă eternitatea.

Tipologii de haos și cosmos în cercetarea acad. Mihai Cimpoi

Eminescologul Mihai Cimpoi își organizează cercetarea relevând și conceptele de haos și ordine. Trecând prin prisma filosofică raportul dintre haos și cosmos primește noi conotații în interpretarea academicianului. Printre multitudinile de referințe culturale, proprii operei lui M. Eminescu, se profilează semnificativ cultura elină: „Lumea începe, în viziunea lui Eminescu, anume de la această ordine divină, generatoare de mitoistorie. Geneza universului, invocată în Scrisoarea I și recăderea în Haos, figurată în Memento mori sunt puncte de reper ale timpului și spațiului mitic care cunosc deschideri și închideri de perspective, restrângeri și și extinderi, mișcări ciclice sub semnul reversibilității / ireversibilității, măriri și căderi sinusoidale"(Cimpoi: 2013, 130).

Sinteza este o trăsătură a creației eminesciene, ea insistă de a fi proiectată în mai sisteme culturale. Textele sale artistice sunt multiplane. M. Eminescu topește simboluri din mai multe culturi. Libertatea sa vizionară îi permite să asambleze într-o unitate mitologia greacă, latină, conceptele din vede, perspectivele creștine și misterul oriental. Unitatea se datorează percepției de adâncime a similitudinilor, în textele sale nu se relevă frontierele care constituie deosebirile. Mihai Cimpoi lucrează cu textul eminescian integral. Referindu-se la creația eminesciană, apar din start multiplele puncte de referințe, cum ar fi filosofia lui Platon, Em. Kant, Schopenhauer, E. Cassirer, M. Muller etc.

La Mihai Cimpoi depistăm tipologii de haos și cosmos în creația eminesciană, pe care le specificăm succint:

1. la nivel astral, galactic, propriu mitologiei eline, cu o corespondență de cunoașterea (corespondentă cosmosului, respectiv – inițierea) și ignoranța (corespondentă haosului, uitării, respectiv - neinițiatul);
2. din perspective ale creației – văzute ca rezultate culturale: creația primului om Adam de către Dumnezeu și creația gigantului Golem, un titan în viziunea culturii ebraice, realizat de către rabinul Loew ben Bezalel cu scopul de a ocroti sinagoga din Praga de devastatori;
3. din optică stihială, în care apare și perspectiva: inconștientul (reflecția în apa primordială) prin Narcis și conștientul (asumarea ordinii, viziune rațională) prin Hyperion.

Fenomenul timpului este legat sine qua non de spațiu, totuși în dihotomia cronotopului, cercetătorii disociază timpul, îi studiază fațeta antinomică –

atemporalitate, dar o plasează în fața oglinzii – persoanei / operei. Conștientizarea timpului îi este proprie omului. Timpul, văzut precum componentă a ordinii, este o rigoare a sacralității, o perspectivă care îmbină știința cu miticul, relevând raportul dintre viață și moarte, dorință și mister, cunoaștere și inițiere. Aceste conotații sunt estimate din perspectiva mitului – ciclicitatea, unicitatea, prezentul continuu, atemporalitatea. Toate sunt determinate de modul existențial al ființei, atât de acțiuni reale, care pot fi numărate în timp real, dar și cele trăite, care valorifică timpul interiorizat, un timp mitic, cel care conturează în clipă eternitatea.

Referințe bibliografice

Blaga, Lucian. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 1994.
- - - . *Trilogia culturii. Știință și creație*. București: Humanitas, 1996.
Cimpoi, Mihai. *Mihai Eminescu. Dicționar enciclopedic*. Chișinău: Gunivas, 2013.
Eliade, Mircea. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Vol. 1. Chișinău: Universitas, 1992.
Marcus, Solomon. Paradigme universale. Pitești: Paralela 45, 2005.
https://edoc.site/solomon-marcus-paradigme-universale-2-pdf-free.html *(accesat la 21* ianuarie 2019).
Кушнир, Жозефина. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века.* Chișinău: Pontos, 2017.

CZU: 008(498)

CONCEPTUALIZAREA SIMBOLULUI „PIATRĂ” ÎN TRADIȚIA CULTURALĂ ROMÂNEASCĂ

Raluca Miruna SOISUN
România, drd USM

Symbols represent a means by which complex ideas difficult to verbalize in natural languages are conveyed to the people who belong to the same culture; they agglutinate rich series of metaphors or associations. This paper starts from the assumption that initial ’primitive’ human emotional reactions to nature turned into mythological explanations and eventually into beliefs conveyed from a generation to another. Stone as a symbol is as old as mankind. It has preserved its original significance: the rock and the hole in the rock (grotto, cave) represented a protective space associated to the womb, Mother Earth.
Stone signifies strength, resilience, durability, eternity and points to the passage from the profane to the sacred, as can be illustrated by oronyms and toponyms in Romanian culture. As building material for shelters, places of worship and graves, stone has become a symbol of cultural transmutation assimilated to the act of creation and to the passage from obscurity to light. Stone represents the result of global perception which does not follow the logic of conceptual reasoning; it is multidimensional and communicates with other symbols while expressing various relationships: ephemeral-eternal, history-eternity, immanent-transcendent.
This paper investigates which particular meanings have been attached to the symbol of stone in Romanian culture.
Key words: *stone, cave, rock, human, god, magic, tradition, culture*.

Cercetările de semiotică confirmă că, prin simboluri moștenite din epoci ancestrale, omenirea și-a păstrat continuitatea spirituală și are posibilități de reevaluare a progresului intelectual și moral. Ivan Evseev consideră că „simbolul autentic e un semn ce rezonează în sufletele oamenilor tocmai prin importanța și gravitatea sensurilor sale, ce se referă totdeauna la problemele fundamentale ale existenței”. (139) Simbolurile nu reprezintă un limbaj în sine, sunt mijloace prin care idei adesea complexe sau cu mare încărcătură semantică, pentru a fi articulate în limbajul obișnuit, sunt transmise către oamenii aparținând aceleiași culturi. Fiecare societate și-a dezvoltat un sistem de simboluri care reflectă o logică culturală specifică. Fiecare sistem de simboluri funcționează pentru a comunica informații între membrii unei culturi aproape în același fel, dar ceva mai subtil decât o face limbajul convențional. Simbolul concentrează o serie inimaginabilă de metafore revelatoare sau asociații de sens. Construite pe trăiri, atitudini sau gânduri arhetipale, deși se metamorfozează și pot primi noi planuri referențiale, simbolurile păstrează nucleul semnificației originare. Mircea Eliade demonstrează că toate simbolurile perene au rădăcini în preistorie.

Unul dintre simbolurile vechi și universale care a preocupat științele (lingvistica, mitologia, etnografia, folcloristica, poetica, semiotica etc.) este *piatra*. Omul și piatra au o legătură specială care datează din copilăria omenirii, când o parte a locuitorilor Terrei au populat peșteri și grote: un spațiu protector, asociat atât pântecului matern, cât și pământului-matcă. La multe popoare, peștera este

asimilată Marii Zeițe, „matrix mundi”, fiind considerată o „petra genitrix”. În constituirea unui simbol, un factor esențial este reacția emoțională a omului în fața realității. Peștera, grota sau caverna, scobituri naturale formate prin dizolvarea unor roci solubile de către apele de infiltrație, au oferit omului primitiv și oferă contemporanului o lume fascinantă. În Munții Apuseni, Peștera Urșilor și Peștera Meziad sunt adevărate capodopere ale naturii, cu spectaculoase stalactite și stalagmite. Formațiunile din interior (porți monumentale, castele, animale, strigoi) trimit la o lume fantastică. Inexplicabil pentru omul obișnuit apare, în aceeași zonă, Dealul cu Melci, unul dintre marile bancuri de cochilii pietrificate ale moluștelor de pe fundul Mării Tetis, în urmă cu milioane de ani.

Peștera Polovragi, o mare cavitate stâncoasă din Oltenia de sub munte a fost, potrivit legendei, adăpostul zeului dac Zamolxis și este renumită pentru stalagmitele sale, despre care se spune că s-au format din lacrimile acestuia, după cucerirea romană. Locul are încărcătură emoțională, fiind refugiu pentru daci, iar ulterior pentru vraci și călugări.

Un loc sfânt pentru toți românii este Peștera Sfântului Apostol Andrei, considerată „Bethleemul românesc”, locul unde s-a născut creștinismul. Conform scrierilor teologice și istorice, venind să propovăduiască în Scythia Minor (Dobrogea de azi) în jurul anului 60 d. Hr., fratele Sfântului Petru a ales pentru reculegere și rugăciune un loc restrâns, grota unei stânci. A predicat Evanghelia în cetăți dobrogene: Tomis (Constanța), Callatis (Mangalia), Histria. Primii convertiți la credința lui Iisus au avut drept locaș de cult acest spațiu. Descoperirea din 1920, considerată ea însăși o minune, întărește tradiția perpetuată de locuitorii Dobrogei că aici se situează autentica vatră de trăire creștină.

Jean Chevalier consideră că: „Simbolul îndeplinește efectiv o funcție de mediere: el alcătuiește punți, reunește elemente separate, leagă cerul de pământ, materia de spirit, natura de cultură, realul de vis, inconștientul de conștiință”(42).

Piatra este „numele generic pentru orice rocă solidă, dură și casantă, răspândită la suprafața și în interiorul pământului; (la pl.) „fragment de dimensiuni și de forme diferite dintr-o astfel de rocă.”(DEX) Apare ca emblemă a solidității, durabilității, rezistenței, perenității sau eternității. Aparține deopotrivă planului celest și celui terestru, fiindcă poate coborî ca meteorit sau se poate ridica de la pământ (stânca, vârful montan). Omul poate înălța la cer sub forma pietrei elaborate: stâlpi, menhire, coloane, dolmenuri, cetăți. Omul și piatra cunosc, similar, o dublă mișcare, ascendentă și descendentă, fiindcă omul se naște cu voia lui Dumnezeu, și se întoarce la el, iar piatra brută, coboară din cer și se înalță, ca piatră „cioplită”. Așezată de la facerea lumii sau căzută din cer, piatra nu-și pierde puterea. Meteoriții, întruchipări ale sacrului sideral, erau obiect de cult, templul trebuia clădit din piatră brută, piatra de altar în bisericile creștine, este simbol al prezenței divine.

Ceea ce nu poate fi cunoscut empiric provoacă întotdeauna și cheamă imaginația. Trovanții, structuri geologice create din straturi de nisip legate între ele de ciment și ape calcaroase sunt formațiuni ciudate. Literatura de specialitate n-a elucidat deplin misterul apariției lor. Aceste „concrețiuni grezoase” datează de peste 6 milioane de ani sau sunt foarte recente. Localnicii le numesc „pietre vii” sau „pietre care cresc”, pentru că după o ploaie mai lungă din nisipul umed răsar trovanți de 2-3cm, în cei mari (de aproximativ 5m) cresc. Au impresionat în trecut

și uimesc astăzi la Costești (jud. Argeș) unde s-a amenajat o Rezervație Naturală unică în Europa.

Sacralizarea s-a produs de timpuriu. Romulus Vulcănescu în *Mitologie română* menționează ca oronime mitice muntele Godeanu, socotit de localnici munte sacru în complexul megalitic din nord-vestul Carpaților Meridionali, Steiul lui Iorgovan sau Piatra Tăiată, în Munții Cernei și Drumul Balaurului din Munții Mehedinți. Valul lui Traian e o presupusă fortificație miraculoasă pentru apărarea pământurilor cucerite de împăratul Traian, în lupta cu dacii liberi sau cu migrația unor popoare nordice.

Simbolismul închide în sine un secret și complicitatea celor care îl cunosc; de aceea, descifrarea unui simbol presupune participarea la taina inițială și descoperirea unor mentalități conservate în el. În *Descriptio Moldaviae,* Dimitrie Cantemir descrie Ceahlăul ca pe nu munte sacru „Din vârful său care se înalță ca un turn, se prăvale un pârâu foarte limpede, ce se năpustește cu mare larmă peste stânci abrupte și se varsă în Tazlău. Drept în vârf, se vede o statuie străveche, înaltă de cinci coți înfățișând, de nu mă înșel, o bătrână cu douăzeci de mioare, din a cărei parte firească curge întruna un izvor. Este anevoie de spus dacă natura a vrut să-și arate aici jocul sau dacă statuia a fost lucrată astfel de mâna unui artist dibaci…Pesemne că de acesta s-au folosit păgânii pentru slujba lor religioasă...”. (30)

Oronimele mitice au fost studiate în secolul al XIX-lea de personalități marcante ale culturii românești ca B. P. Hasdeu, Lazăr Șăineanu și Nicolae Densusianu, iar în secolul XX de Mircea Eliade și Ioan Aurel Candrea. Mircea Vulcănescu (469) le numește „stânci sacre” sau „simulacre argolitice” și le semnalează prezența nu numai pe Ceahlău, în județul Neamț (Baba Dochia), ci și în alte locuri unde există siluete, asemănătoare babei și s-au creat legende. Se identifică chiar formațiuni pereche: Dealul Moșu și Valea Moșu (jud. Argeș), Dealul Babei și Valea Babei (jud. Bihor). În Bucegi există Babele și vârful Omul (Sfinxul).

Pietrele Doamnei din Munții Rarău și Cetățile Ponorului, complex carstic din Munții Apuseni (peșteri, doline, bazine și tuneluri subterane) erau considerate reședințe ale unor făpturi mitice (divinități, semidivinități, demoni, zmei, eroi).

Dimitrie Cantemir indică, sub raport mitic, Cheile Bâcului, care încep dincolo de Prut și se continuă peste Nistru până la Don, ca o cale triumfală de tipul unui aliniament megalitic; despre această construcție țăranii spun că a fost ridicată de zmei, care au închis Bâcul pentru a pedepsi pe oameni. (468-469) Există similar, Cheile Dâmbovicioarei, Cheile Bicazului, Cheile Turzii etc.

Țara Hațegului este tărâmul mitic al dacilor. Sarmisegetuza Regia a îndeplinit rolul de capitală din sec. I î. Hr. până în anul 106 d. Hr. și cuprindea cetatea locuită în vreme de război și zona sacră, dominată de marele sanctuar circular din piatră. Apogeul dezvoltării cetății dacice a fost atins în timpul lui Decebal (87-106). În primii ani de stăpânire romană a fost întemeiată Ulpia Traiana Augusta Sarmisegetusa, în vecinătate. Ruinele capitalei distruse de armata romană în 106 d. Hr. sunt cunoscute de români din 1923; ele reprezintă mărturia în piatră a unei străvechi civilizații, ca și biserica din Densuși, care servește și azi ca biserică a satului. A fost, după unii istorici, un templu roman dedicat zeului Marte, iar după alții, un mausoleu al generalului roman Longinus Maximus, transformat în biserică în secolul al XIII-lea.

Element primordial al naturii, darul lui Dumnezeu, piatra i-a ajutat pe oameni să trăiască. Piatra de moară reprezintă fiecare dintre cele două pietre rotunde și plate folosite la măcinatul boabelor. Câteva funcționează încă în sate din Munții Apuseni sau sunt prezente în muzeele etnografice în aer liber. Piatra tăiată în formă de blocuri sau spartă reprezintă material de construcție. Omul a înălțat stâlpi și coloane, precum Columna lui Traian de la Roma sau Trofeul lui Traian de la Adamclisi (cu elemente din mitologia dacă).

Stâlpii funerari (axis mundi) și crucile de pe mormânt, cetățile din lespezi de piatră, bisericile și mănăstirile situate la stânga și la dreapta Prutului s-au păstrat grație virtuților pietrei. În *Istoria credințelor și ideilor religioase* Mircea Eliade constată că, în multe situații, casele erau modeste și efemere, dar locuințele morților au fost clădite din piatră: „Este evident că se dorea construirea unor monumente impunătore și solide, capabile să învingă timpul. Se cunoaște complexitatea simbolismului litic și valențele religioase ale pietrelor și ale stâncilor. Stânca, lespedea, blocul de granit relevă durata infinită, permanența, incoruptibilitatea, în ultimă instanță un mod de a exista independent de devenirea timpului.”. (120)

Piatra brută și marmura, neprelucrate, reprezintă materie pasivă, dar intervenția omului, călăuzit de divinitate, după opinia lui Ivan Evseev „devine simbolul unei transmutații culturale, asimilate actului demiurgic, trecerii de la obscuritate la lumină. Aceasta este semnificația profundă a operei sculpturale sau arhitecturale, precum și substratul filosofico-mistic al căutării pietrei filosofale în opera alchimiștilor.”. (140) Constantin Brâncuși, creatorul român care a revoluționat sculptura, a dat pietrei noi sensuri simbolice. Pietrele au rol stimulativ, dar și protector și tămăduitor. Obiceiul de a ucide prin lapidare, atestat la români de Mircea Vulcănescu sau obiceiul de a zvârli cu pietre peste un mormânt (răspândit la multe popoare) este socotit mijloc de luptă împotriva molipsirii de păcat și de moarte. La Mănăstirea Dervent din Arhiepiscopia Tomisului impresionează și astăzi prezența Crucilor de Leac, apărute din pământ pe locul în care la începuturile creștinismului patru martiri și-au mărturisit credința. Persistă amintirea martirajului ucenicilor Sfântului Apostol Andrei (un preot și trei feciore), care au fost uciși pentru propovăduirea Evangheliei. La Dervent se aduc mărturii despre puterea magică a crucilor de piatră care vindecă afecțiuni incurabile și alungă duhurile rele.

Victor Kernback apreciază că lexicul este vehicul mitologic, ceea ce se confirmă prin simbolul *piatră*. Toponime actuale fac apel la sensul denotativ al cuvântului *piatră*: Piatra-Neamț, Piatra-Olt, Pietricica, Pietriș, Pietroasele.

Folclorul și arta cultă au valorizat potențele simbolului. Înțelepciunea populară s-a exprimat concentrat în sentința „Apa trece, *pietrele* rămân” sau în urarea „Casă de *piatră*!” adresată la căsătorie. În lirica eminesciană piatra este invocată ca enigmatică esență a materiei „Venere, marmură caldă, ochi de *piatră* ce scânteie!”(*Venere și Madonă*); „Căci mie mi-a dat soarta amară mângâiere/O *piatră* să ador” (*Amorul unei marmure*); „Printre stânci de *piatră* seacă,/Auzi plâns de cucuvaie.” (*Printre stânci de piatră seacă*); „Munte cu capul de *piatră* de furtune detunate,/Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată.”(*Epigonii*)

Piatra girează trăinicia și deschide accesul la eternitate. Lucian Blaga își intitulează un volum *Pietre pentru templul meu*. Piatra conservă istoria și revelează ceva care transcende condiția umană, este arhetipul în care coexistă sacrul și profanul: „Am luat cenușa morților din vatră/Și am făcut-o Dumnezeu de

piatră."(T. Arghezi, *Testament*) sau „Cutremurând vertebre de *silex* ori *granit*/Va hohoti, imensă, vitala histerie." (I. Barbu, *Panteism*)

Doina Ruşti observă că „Predicțiile făcute cu ajutorul pietrelor au tradiție îndelungată și se întemeiază tocmai pe atributul de martor al istoriei pe care îl are stânca". (140) Cercetătoarea identifică un magician care citește mesajul secret al pietrelor în *Ghicitor în piatră* de Mircea Eliade. Pentru el, au tâlc forma și colțurile pietrelor, culorile întunecate sau luminoase, fiindcă ele influențează destinul omului care nu ajunge întâmplător în preajma lor.

Tranziția de la opac la translucid, în sens spiritual de la imperfecțiune la perfecțiune este simbolizată de pietrele prețioase sau semiprețioase. Diamantul, rubinul, safirul, topazul, smaraldul, onixul au virtuți magice, sunt folosite în practici oculte și podoabe, sunt căutate în basme, legende și balade de protagonist. (cerbul împodobit cu nestemate din *Povestea lui Harap-Alb* de I. Creangă). Ca și alte simboluri, *piatra* este rodul unei percepții globale, care nu urmează logica strânsă a raționamentului conceptualist. Este pluridimensional și comunică cu altele (cercul, centrul, pătratul, crucea), exprimând relații de tipul: efemer-etern, istorie-eternitate, profan-sacru, imanent-transcendent, natură-cultură.

Magia pietrei cheamă în continuare artiștii care să se eternizeze prin creație și să transmită posterității spiritualitatea altor generații. Astfel poate fi interpretată tabăra de sculptură în aer liber de la Măgura din perioada 1970-1985, deschisă pentru a marca 16 secole de la prima atestare a orașului Buzău. În 16 ani, 16 sculptori au realizat 256 de lucrări, donate comunei din cariera cărei s-au extras blocurile de piatră. Cea mai mare sculptură în piatră de pe teritoriul Europei a fost oferită românilor de Iosif Constantin Drăgan, istoric pasionat de cultura dacilor. Chipul lui Decebal săpat în peretele unei stânci din clisura Dunării a însemnat munca de 10 ani (1994-2004) a 12 sculptori-alpiniști în condiții foarte dificile. În fața statuii, dar pe malul sârbesc, se găsește de aproape 2000 de ani o placă memorială antică (Tabula Traiana), monument ridicat de adversarul regelui Decebal pentru a marca victoria Imperiului Roman asupra dacilor. Stau față în față două simboluri în piatră ale etnogenezei românești.

În mentalul colectiv, simbolul *piatră* este încărcat de multiple, adânci și subtile semnificații, pentru totdeauna, ca dovadă a îngemănării dintre materie și spirit. Decodarea presupune dezvăluirea sensurilor, în funcție de cultură și capacitatea de invenție.

Referințe bibliografice

Cantemir, Dimitrie. *Descrierea Moldovei*. București: Minerva, 1986.

Chevalier, Jean și Gheerbrand, Alain. *Dicționar de simboluri*, Vol. I, București: Artemis, 1993.

Eliade, Mircea. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Vol. I, București: Științifică, 1992.

Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994.

Kernbach, Victor. *Universul mitic al românilor*. București: Științifică, 1994.

Plett, Heinrich. *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*. București: Univers, 1983.

Ruşti, Doina. *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*. București: Tritonic, 2005.

Vulcănescu, Romulus. *Mitologie română*. București: Academiei RSR, 1967.

CZU: 81'42:81'374.73

EXPRESII EUFEMISTICE ȘI TABUURI PRIN PRISMA DIMENSIUNILOR SEMANTICE ÎN DISCURSUL DIPLOMATIC

Sorina DONȚU-SARÎTERZI
drd, ULIM

The term "discourse" implies a scientific, academic, diplomatic, official background, very close to norms / normativism. It also supposes a "height", a style and a stylistic outfit that makes it impeccable.
Euphemisms are more or less characterized by mutability, depending on the discourse in which they are used/ updated. The euphemisms in the social-political field, which, by their very nature, are closer to those of diplomatic discourse, have an arbitrary, ephemeral and in most cases decipherable connotations.
If the current political language is aggressive, arrogant, offensive, often even violent, then diplomatic discourse, on the contrary, tends to avoid aggression at any cost; verbal violence is practically camouflaged or avoided. In diplomatic discourse, things, facts, ideas are attenuated, paraphrased, implicit. In this type of discourse, the euphemism and the taboo "are at home". Euphemism, along with other tropes and stylistic figures, is part of the diplomatic terminology and has virtually the same longevity as diplomatic history itself. It would be incorrect to believe that "the diplomatic euphemism and taboo of the 19th century "are identical to those of the 20th and 21st centuries. We are witnessing an obvious evolution of these "mechanisms", which we will discuss in more detail in this article.
Keywords: *Euphemia, euphemism, euphemistic, litotes, taboo, tabooing, paraphrase, the connotation of the euphemism, the connotation of the taboo.*

Suntem profund conștienți de faptul că avem diplomați de anvergură (germani, englezi, francezi, etc.), care au o ținută lingvistică impecabilă, care își dau bine seama când și unde se utilizează un oximoron, un eufemism inedit și când se cere a valorifica în discurs o metaforă cu iz popular. Dar avem și diplomați mai precari, care ar putea/pot să actualizeze un procedeu stângaci, plasându-l tot atât de stângaci. Noi ne-am străduit să selectăm exemple din discursurile diplomaților din I-a categorie, dar acolo unde am „descoperit" un exemplu –două din discursuri mai puțin originale, le-am dat „viață" și acestora.

Avansând în descifrarea trăsăturilor generale și individuale ale discursului diplomatic, în descifrarea coerenții semantice a acestuia, am descoperit că eufemismul și tabuul practic constituie pivotul discursului diplomatic contemporan. Orice discurs al unui diplomat modern este îndreptat spre atenuare, spre „îmblânzirea realității ", care de obicei este șocantă ori chiar penibilă. Eufemismul mai înseamnă o desemnare, o numire, un titraj, o nominație indirectă-particularitate constitutivă și intrinsecă a eufemiei ca fenomen de limbă. Ea poate fi realizată doar prin utilizarea ei individuală, netradițională sau a substituțiilor semantice, corespund semnelor distinctive ale denotatului (Oxana Chira, 2018, p. 102).

Înainte de a trece la o analiză mai detaliată a valorilor semantice, care se creează grație eufemizării într-un discurs diplomatic, vom încerca să dăm o mică tabletă de ordin lexicografic al termenului *eufemism*:

Etimologie din gr. eufêhmizein: „a folosi cuvinte de bun augur“ (Gojar, 2017, p. 216). Mai găsim și alte etimologii:- gr. eufêmismos: „bine“, „frumos“ ; „phêmi“, „eu vorbesc“ (Manoli, 2012, p.172). Întâlnim eufemismul sub alte titluri care practic înseamnă acelaș fenomen ca *periploca, involutio, chroma*. Eufemismul – este o figura de atenuare, prin care vorbitorul alege în locul exprimării unei idei neplăcute, necuvenite sau imposibil de exprimat în public, o perifrază sau un cuvânt care atenuează brutalitatea acestei idei. (Duda, , 2000, p.47).

Pentru ca cititorul interesant de subiectul dat să poată face o comparație cu ”istoria” eufemismului, făcută de lexicografii germani am găsit de bun augur să dăm definiția acestui ”articol” și în limba germană. Am selectat această definiție care urmează din cel mai recent dicționar german.

După cum putem vedea din ambele definiții, eufemismul este un procedeu stilistic care ajută la introducerea unei probleme pe tema unor subiecte delicate, întâlnit de multe ori în discursurile politicianiste. Mai este o figură prin care se produce schimbarea unor cuvinte dure, grele(despre o persoană *imbecilă, debilă, mitocană*), cu unele mai atenuante, chiar plăcute, agreabile (despre aceași persoană prin eufemisme: *mediocră, derutată, fără mari pretenții*). Eufemismul își are rădăcinile în tabuizarea principalelor activități vitale ale omului. Eufemismul cotidian trimite la viața umană de toate zilele, cu multitudinea ei de aspecte, prin prisma decenței, activității zilnice, evitându-se exprimările neechilibrate, stângace: Normativismul nu ne permite să zicem că X *este un s*urd, constatăm elegant și normativ că *are deficiențe de auz,* ori chiar și mai simplu *că nu aude bine*; pentru X, care este bolnav, suferind profund, zicem: *nu se simți bine, chiar atât de bine...*

Dacă ar fi să riscăm și să dăm o definiție mai strictă a eufemismului în discursul diplomatic, apoi am zice-o cu reticență, dar cu o convingere că am ales cele mai potrivite sintagme definitorii:

Numim *eufemism diplomatic* orice cuvânt ori îmbinare de cuvinte utilizate normativ întru evitarea expres a agresivității și violenței verbale orale sau scrise în discurs. Acest *eufemism* are întotdeauna valoare emotiv-expresivă, iar semantica lui poate fi decodată integral doar în contextul individual din care face parte.

Eufemismul diplomatic este determinat de situația concretă de comunicare, el apare într-o formă semantică mai abilă și mai camuflată și ascunde „flagrant“ sensul adevărat al denumirii: pentru X *concediat (dat afară) din serviciu* se va insista pentru o formulă aproape demagogică: *a fi (temporal, total) disponibilizat*; pentru un X diplomat cu capacități mediocre se vor utiliza formule atenuante: *o persoană cu anvergură uzată*, ori chiar *un muzicant (o persoană) care nu cunoaște nici gama do major*. „Spre deosebire de lilotă, cu care se aseamănă, eufemismul recurge la alte mijloace de expresie decât cele antifrastice : la substituiri, tabuuri sau perifraze. In plus, el se poate realiza și ca antifrază, părând să afirme contrariul a ceea ce se afirmă“ (Popescu, 2007, p. 94). De cele mai multe ori, în creațiile *belles-lettres*, el apare cu notă persiflatoare. „în textele literare, figura este însoțită aproape întotdeauna de intenții ironice“ (Duda, 2000.p.48). Limbajul diplomatic apare întotdeauna intenționat și este folosit ca un instrument de comunicare persuasivă.

Unii lexicografi, fiind influențați de dicotomia saussuriană *langue-langage, langue-parole*, dau o clasificare simplă, dar convingătoare a eufemismelor în 1) *eufemisme de limbă*, creații normative, acceptate de uz (ex. în română: *Oceanul pacific*- pentru oceanul, care este cel mai agitat; *și pierde pașaportul; a pleca la*

Domnul, a da ortul popii – pentru o persoană care s-a stins din viață; ex. în germană: *Bettgeschichte* pentru Affäre, *Menschen mit Behinderung* pentru de Behinderte, *Afroamerikaner* pentru Schwarzer, *Durchsetzungsfähig* în loc de Autoritär, *Freisetzen* în loc de Entlassen, *Heimgang* în loc de Tod, *korpulent* în loc de fett, *korrekt* în loc de pedantisch, besserwisserisch, *kostenintensiv* în loc de Teuer, *kreative Buchführung* în loc de Bilanzfälschung). 2) eufemisme de vorbire, creații individuale, nenormative, care au un autor al lor. Ocurența acestora este minimală. Acestea sunt create „inventate“ în scopuri stilistice pentru un singur text ori pentru o singură operă, cum sunt, spre exemplu, cele folosite în unul din discursurile cancelarului german Angela Merkel:

"Es *war* mir eine große Freude", aceasta semnificând sfârșitul unei perioade.

"Wir haben die Kraft, *Trends zu brechen*, Wahlen zu gewinnen, wenn wir geschlossen und entschlossen gemeinsam kämpfen", spune Merkel, făcând trimitere la victoria alegerilor din 2017.

"Unsere CDU ist heute eine andere als im Jahr 2000. Wir dürfen nicht in die Vergangenheit, sondern müssen in die Zukunft schauen. *Mit neuen Köpfen* und neuen Strukturen."

"Ich sage nur *Saarland*", accentuează Merkel în același discurs, referindu-se la cele 40% care au adus victoria CDU din 2017.

Eufemismul formează o antisimetrie cu hiperbola, care are funcția de a exagera lucrurile, de a supraîncărca faptele, care abuzează valorile semantice. (Villar, 2006, p. 11-15; 216-217).

Există mai multe încercări de clasificare a eufemismelor, iar eterogenitatea nu trebuie să surprindă, întrucât clasificările se fac în funcție de scopul urmărit, de criteriul luat drept bază, de orientarea lingvistică pe care o reprezintă cercetătorii, etc. Mai ținem cont și de faptul că orice clasificare are caracter deschis. Cei mai mulți lingviști au pus la baza clasificării eufemismelor și tabuurilor aspectele sociale, psihologice, lingvistice, pragmatice. Cele mai cunoscute clasificări aparțin următorilor lingviști ca St. Ullmann, B. Larin, A.C. Куркиев, P. A. Будагов, S. Luchtenberg, Inga Druță, Michael Crombach, Elisabeth Leinfellner, Sigrid Luchtenberg, Roberta Rada, Ursula Reutner, Reinhard Schlüter, Nicole Zöllner, Keith Allan, Kate Burridge, etc.

Nici nu vom încerca să prezentăm aici toată gama clasificărilor eufemismelor. Cititorul le va găsi în monografia dnei Oxana Chira *Eufemismele în limbajul actual*, p.20-29. Noi vom menționa, însă, că în cadrul stratului lexical eufemistic pe care îl întâlnim în discursul diplomatic, putem distinge atât eufemisme monolexicale (eufemisme redate printr-o singură unitate lexicală), cât și eufemisme polilexicale (eufemisme redate prin două-trei unități lexicale). Reamintim că și unitățile frazeologice pot fi actualizate în funcție de eufemism, grație elementului metaforic pe care îl conțin. Nu vom neglija nici motivația potrivit căreia unii oameni nu vor să folosească termini sau expresii clare, chiar indecente, care amintesc de ceva rău, de superstiție, de nefast.

În *eufemism*, semantica tradițională a recunoscut de mult un mecanism al evoluției sensurilor: cuvântul folosit în mod frecvent în locul altuia, pentru a atenua impactul unei idei dezagreabile, stabilește o relație constantă cu noul referent, preluând deci, treptat, un sens negativ. Ceea ce, în planul evoluție, apare ca o tendință de „degradare”, de transformare peiorativă.

Enumerarea cauzelor sociolingvistice ale eufemismului- superstiția, tabuul, respectarea unor norme diplomatice, ori de bună –cuviință, delicatețea - sugerează o gradație a obligativității sale.

Lexicul multor limbi oferă suficiente exemple de sinonime eufemistice pentru *drac* sau *moarte*, care și în discursul diplomatic sunt evitate. Pentru un limbaj neutru: drac – *duh al răului, duh necurat, satană, spirit al întunericului, spirit rău, tartor*;

Pentru limbajul livresc: *belzebut, lucifer*;

Pentru limbajul familiar: *înger drăcesc, șarpe, cornilă, cornoratul, vrăjmașul, sărsăilă;*

Pentru limbajul popular eufemistic*: cel cu coarne, cel cu tichia roșie, cel de pe comoară, cel rău, împelițatul*.

Numărul acestora în limba română este impunător. A se vedea articolul *drac* n.m. în *Dicționarul general de sinonime al limbii române*, 2013, p. 523.

În limba germană: Teufel - *Meister, Geist, Seele, Erscheinung, Autorität, Vision, Psyche, Witz, Atem, Dämon, Gespenst, Würze, Schreckgespenst, Spukgestalt, Schreckbild, Satan, Barbar.*

Pentru limbajul livresc: *Luzifer, Verführer, Phantom,* Diabolus.

Pentru limbajul familiar: *Hirsch, Satan, Zwerg, ,Narr, Ratte, Esel, Bastar, Döskopp, Doofkopf, Kontrahent, Gegner, Diabolus Urian Leibhaftiger, Deiwel, Deibel.*

Pentru limbajul popular eufemistic: *Fürst der Finsternis, Höllenfürst Pferdefuß, Erzfeind, Todfeind, Erbfeind,* Piesepampel, Rindvieh, *Bösewicht, Beelzebub,* Unmensch, Pumpernickel, Pomuchelskopp, Doofkopf, Giftzwerg, *Bösewicht, Unmensch, Bestie, Ungeheuer, Übeltäter, Verbrecher, Ekel, Lump, Rohling, Barbar, Grobian, Wüterich, Widerling, Aas, Ungetüm, Monstrum, Wandale, Bluth*und (Dicționarul online de sinonime al limbii germane www.woxikon.de, consultat în iunie 2019).

În limbajul contemporan, procedeul continuă să funcționeze, deși „delicatețea“, grija de a evita exprimarea prea dură, prea direct a unei judecăți nu e cea mai frecventă dintre sursele sale. Construcțiile în care negarea unui termen e preferată antonimului său cu existența lexicală recunoscută- „noninteligență“ sau, mai frecvent, „lipsa de inteligență“ - reprezintă un eufemism în măsură în care sinonimele lor - *prostie, neghiobie, stupiditate, dobitocie, nerozie, nepricepere* etc. – sunt fie parțiale, fie situate în afara sau în marginea limbajului literar (Zafiu, 2007, p.153).

Eufemismele verbului *a concedia* (o persoană), *a disponibiliza, a licentia, a da afară /de la lucru, din serviciu* sunt ultra exploatate de presa contemporană, dar avem o serie de eufemisme, care se întâlnesc mai rar în *limbajul belles-lettres.*

O seamă de eufemisme (unii le zic *diplomatice*, pe când în realitate ele sunt *birocratice*) apar, inevitabil, în jurul unui moment de maximă tensiune a vieții profesionale- pierderea postului. Nu e greu de observat că în limba română actuală cuvintele „șomaj, șomer, a șoma“ sunt de multe ori evitate, din cauza modului prea direct, „prea deschis“ în care desemnează situația celui rămas fără lucru (serviciu). Pentru actul de îndepărtare dintr-un serviciu, *a concedia* este, la fel, periculos de explicat. Sinonimul său, franțuzismul *a licentia*, deși înregistsrat ca atare de DEXI, p.1043, are o circulație foarte limitată, din cauza posibilei confuzii cu *a se licenția* („a absolvi o facultate, cu diplomă de licență“) –verb nefixat încă de dicționare cu

un articol aparte, dar presupus de participiul curent *licențiat* („care a obținut diploma de licență“). Limbajul familiar, care numește de obicei faptele neplăcute, indezirabile într-un mod mult mai direct, având chiar tendința de a le accentua laturile negative , dispune de locuțiunile *a da afară* și – cu o nuanță argotică suplementare – *a pune pe liber* (expresie absentă în DEXI).

Dicționarul general de sinonime (2013, p. 327) la articolul *a concedia* se dă o serie de verbe și expresii verbale ca: *a disponibiliza, a îndepărta, a* scoate, livr. *a licenția*, fam – *a mărturisi.*

În limba germană lucrurile stau puțin altfel: entlassen, befreien, von seinem Posten entheben, aufkündigen, zu gehen auffordern, freilassen,lassen, wechseln, auslösen, stürzen, auflösen, ablösen, aussetzen, verabschieden, abbauen, kündigen, feuern, herausgeben, freisetzen, loslassen, freigeben, abspalten, einsparen, entbinden, freilassen, auslassen, entheben, freistellen, beurlauben, abschieben , abwälzen pensionieren, zum Gehen zwingen, seiner Macht berauben, seiner Amtspflicht entbinden (Dicționarul online de sinonime al limbii germane www.woxikon.de, consultat în iunie 2019).

Am întâlnit într-un discurs diplomatic un exemplu de contaminare a eufemismului cu o formulă oximoronică, în care intertextualitatea își îndeplinește funcția de reactualizare a gândirii lui Dante. Iată această formulă: *iad frumos cu intenții bune,* în care întrezărim concomitent un eufemism „*iad cu intenții bune*” și oximoronul *iad frumos*. În realitate avem de a face cu o parafrazare a cuvintelor lui Dante Alighieri, care zice „*iadul este pavat cu intenții bune*”.

Credem că de la tabuizarea lucrurilor și faptelor se trece la un mecanism de eufeminizare ori litotizare a acestora, ca apoi la un moment dat să se facă viraje spre hiperbolizarea lor. Desigur că multe lucruri depind de personalitatea diplomatului, de stilul și stilistica individuală ale acestuia, de nivelul de practicism diplomatic. Avem exemple de personalități care se „țin” bine în funcția lor anume grație acestor calități. Aceste lucruri erau deja cunoscute în Grecia antică.

Este clar de la sine, că diplomatul contemporan are strategiile sale de normalizare : *a spune- a nu spune; a devoala – a camufla; a confirma- a infirma*, etc. la nivel lingvistic, social-politic, administrativ. Diplomatul apelează la strategii lingvistice de normalizare pentru a menține imaginea publică în concordanță cu așteptările politice, sociale, etice, întrucât identitatea se construiește prin permanentă raportare la un *alter exterior*, filtrând prin evaluarea acestuia alteritatea interioară, „astfel, putem vorbi despre două tipuri de identitate: o identitate construită în afară, *au dehors*, și o identitate, construită în interiorul ființei, *au dedans* ” (Dubar,2003*, p.9).* Discursul, inclusiv și cel diplomatic, este „activitatea expresivă liberă care se desfășoară pe axele a două solidarități: solidaritatea cu tradiția (norma) și solidaritatea cu auditoriul. Cele două axe coincid în mare parte, altminteri dialogul nu s-ar putea stabili, pentru că nu există vorbire care să nu fie comunicare”(Coșeriu, 1997, p.69).

Pentru ca scopul comunicativ să fie atins, este necesar ca interlocutorii să posede un nivel comun de competență lingvistică și socio-lingvistică, fiind conștienți de normele diplomatice sau cutumele diplomatice, politice, culturale, extralingvistice, care se reflectă în limbă. Informația diplomatică camuflată, care este tabuizată din punct de vedere politico-social, este marcată atât la nivel diplomatic de stat, cât și la nivel verbal , pentru a păstra imaginea diplomatico-politică în acord cu un *alter exterior*. Astfel, diplomatul recurge la diverse strategii

lingvistice de ascundere a trăsăturile, faptelor stigmatizate, satisfăcându-şi intenţia comunicativ-informativă.

Eufemismul, alături de *perifrază, antifrază, personificare, antonomază, metaforă individuală* îndeplineşte funcţii politico-sociale relevante, mascând domeniile tabu sau efectele negative ale tabuurilor. Eufemismele, în ultima lor instanţă , au rolul de a atenua impactul textului diplomatic, care în esenţă lui directă evocă realităţi neplăcute, optând pentru o valoare a exprimării. Ar părea practic inacceptabil şi inadmisibil ca într-un dialog diplomatic să se utilizeze expresii frazeologice cu asteriscuri lexicografice „pop.” ori „fam.”, adică expresii de tipul „ *drac la drac ochiul nu se scoate”, „a se uita ca boul la poartă nouă”, „a tăia frunze la câini”, etc.*

Şi totuşi într-un mesaj pe pagina oficială de Facebook a Ambasadei Federaţiei Ruse în România (22.01.2019) în care se ia atitudine faţă de „denigrarea” ostaşilor sovietici în presa din România, ambasadorul României în Federaţia Rusă, Vasile Soare, a reacţionat dur faţă de mesajul provocator al Ambasadei ruse la Bucureşti: „Mda...*aţi cam dat cu bâta în baltă*, cum se zice la români. Stimaţi colegi de la Ambasada Federaţiei Ruse la Bucureşti, nu ştiu cum faceţi, dar reuşiţi să îi iritaţi periodic pe români, făcând trimitere la istoria comună recentă, complicată” (Jurnalul de Chişinău, nr. 3 , (1609) din 25.01.2019, p.10).

Deşi se ştie că drepturile Artei sunt practic nemărginite (ca să nu zicem chiar infinite), câteodată când se pun în scenă opere clasice şi în care sunt abordate unele probleme tabuizate /religioase, morale, critica devine nemiloasă şi neiertătoare. Să explicăm mai bine print-un exemplu la ce ne referim. În anii 2004-2005 a fost criticată , ba chiar interzisă, montarea în scenă a *Negustorului din Veneţia* de Shakespeare pentru că purta amprenta antisemitismului foarte răspândit în epocă. Asemenea cazuri sunt multiple şi toate sunt legate de „teama de a vorbi”, de sentinţele de ordin moral ori religios.

Cel mai eficace mijloc de a studia semantica discursului diplomatic este cel de a supune analizei mai întâi de toate limbajul acestora. Constanze Villar spune acelaşi lucru şi despre personalităţile politice, care în fond, tot sunt consideraţi diplomaţi: „*La meilleure façon d'étudier la pensée des hommes politiques, c'est d'analyser leur langage. Or il se résume la plupart du temps au „parler faux”*. (Villar, 2006, p. 238, note 8).

În concluzia acestor materiale putem menţiona următoarele:

Una şi aceeaşi calificare poate fi exprimată în mod diferit: simplu sau complicat, elegant sau brutal, explicit sau implicit, agreabil sau ofensator, neutru ori conotativ. Un rol deosebit îi revine, în acest sens, eufemismului, eufemizării, eufemiei.

Discursul diplomatic şi cel de ieri, şi acel de azi nu poate nici într-un caz să evite eufemizarea lucrurilor, faptelor, ideilor.

Lexicul (inclusiv şi frazeologicul) este domeniul cel mai „sensibil“ la schimbările care survin în activitatea diplomatică. Diplomatul este impus de realitatea obiectivă de a prezenta informaţia fie în plan politic, fie în cel social, economic, ştiinţific, cultural. În această ordine de idei, eufemia este unul din mijloacele productive, ce se înscrie pe linia individualizării lexicului.

Tabuul şi eufemia constituie pentru cercetători (lingvişti, psihologi, sociologi, etc.) un material inepuizabil de descifrare a conotaţiilor şi a valorilor extralingvistice.

Momentele de ordin comparativ, care au fost folosite în procesul de expunere a acestor materiale, vin să confirme faptul că eufemizarea este un proces determinant în actele de comunicare în toate limbile active. Fiind practic considerat ca un fenomen universal, eufemia a fost examinată sub diverse aspecte, legate de apariția și funcționarea lor, de evoluția lor în timp. Dacă până la finele sec. XIX, exprimarea eufemistică era preponderent considerată un atu al limbajului și stilului religios (Cojgar M.), apoi în ultimul timp, o atenție sporită se acordă altor domenii de utilizare a eufemismelor, cum ar fi cel diplomatic, militar, economic, politic etc.

Limbajul diplomatic apare și este folosit ca un instrument de comunicare persuasivă. Eufemismele din acest subdomeniu sunt produsul unei comunicări elevate, în care utilizarea ambiguă a diferitor cuvinte și expresii duc spre o consistență a imaginii, dar și la o ușoară valorificare a acesteia.

Dacă în eufemismele de limbă acestea pot avea în structura lor cuvântul cheie, cum ar fi pentru lexemul „beat”: *beat clei, beat turtă, beat lulea, beat cuc, beat pulbere, beat frânt, beat peste măsură*, apoi în eufemismele de limbaj acest element este evitat, omis, exclus: *făcuțel, frumușel, bine-dispus*, ori prin structuri sofisticate: *a fi în patru ițe, a fi șifonat nițel, a avansa în patru labe, a fi pe schiuri,* etc. Același lucru îl observăm și în limbele franceză și germană.

Referințe bibliografice

Coșeriu, Eugeniu. *Sincronie, diaconie și istorie. Problema schimbării lingvistice*. Chișinău: Editura Enciclopedică, 1997.

Dicționar de științe ale limbii. Bida-Vrăcianu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionașcu-Ruxandiu, Liliana și alții. București: Editura Nemira, 2001.

Dicționar explicativ ilustrat al limbii române. Dima, Eugenia Gobeț, Doina și Manea, Laura. Chișinău: Editura ARC - Gunevas, 2007. (DGSLR).

Dicționar general de sinonime al limbii române. Gobeț, Doina și Manea, Laura. Chișinău: Editura Gunevas, 2013. (DGSLR).

Dubar, C. *Criza identităților. Interpretarea unei mutații* . Chișinău: Editura Știința, 2003.

Duda, Gabriela. *Analiza textului literar*. București: Editura Humanitas, 2000.

Gojgar, Mihai. *Stilul literar religios*. București: Editura Mica Valahie, 2017.

Manoli, Ion. *Dictionnaire de termes stylistiques et poétiques*. Chișinău: Editura Epigraf, 2012.

Pedro, J. , Chamizo, Dominiquez. *Tabu y lenguaje: Las palabras vitandas u la censura linguistica*. Themata. Revista de Filosofia, 2008, N 40.

Popescu, Mihaela. *Dicționar de stilistică*, ed. A II-a. București: Editura ALL Educational, 2007.

Seiciuc, Lavinia. *Cuvinte interzise*: *totemismul și apariția primelor interdicții de limbaj. Omul și mitul*, ediția a II-a, 1-3 noiembrie, 2007. Suceava: Editura Universității, 2007.

Villar, Constanze. *Le discours diplomatique*. Paris: Editura L’Harmattan, 2016.

Zafiu, Rodica. *Limbaj și politică*. București. Editura Universității din București, 2007.

Dornseiff, Franz. Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen.Berlin: Editura De Gruzter, 2004.

CZU: 811.134.2'374.73

SOMATISMOS QUE NOS TRAEN DE CABEZA: ESTUDIO CONTRASTIVO ESPAÑOL – RUMANO CON EL LEXEMA "CAP"

Marius RĂDOI
Institutul Cervantes din București

Considering the growing interest in idiomatic language in the Spanish class for Romanian-speaking students, we have decided to elaborate significant materials for intermediate level learners (B1 and B2 – according to The Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment).
After a process of deep analysis and reflection, we select the semantic field of the human body, considered to be a linguistic universal, representing a common experience shared by every individual. We focused exclusively on somatic verbal expressions (due to the power a verb provides to the structure) and we have created a lexicon by examining monolingual and bilingual dictionaries and many other phraseological repertoires.
In this study we analyze from a contrastive perspective these phraseological units that contain the word "head", which generates a high number of set expressions. In this article we defend their inclusion in the corpus applying diverse criteria such as syntactic contour, degree of transparency or equivalence. Some of them share the same meaning and form (total equivalence), other are partially similar and there are also expressions completely different. We thoroughly analyze each case in order to decide if they are relevant and adequate for our students.
We also focus on the communicative functions, since our endeavor has a fundamentally practical purpose and we consider the learner a social agent involved in verbal successful interactions.
Keywords: *Contrastive linguistics, lexicon teaching, colocation, semantic feature, Spanish a Foreign Language.*

Emprendimos un análisis interlingüístico con el fin de dar con aquellas unidades fraseológicas rentables para llevarlas al aula de español como lengua extranjera en los niveles B1 y B2, según el Marco Europeo de Referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación. Hemos delimitado el área de interés a las locuciones verbales somáticas, aquellas que incluyen en su estructura una parte del cuerpo. Consideramos que de todos los campos semánticos, los fraseologismos corporales son los que más motivan a los aprendientes de una lengua extranjera, ya que representan una experiencia universal, común a todos los individuos.

Para la creación del corpus hemos consultado numerosos registros fraseológicos, cruzamos distintas fuentes, recurrimos a especialistas (filólogos, antropólogos, docentes) con el objetivo de seleccionar las locuciones somáticas imprescindibles para nuestros propósitos. Decidimos operar con varios filtros, por lo que optamos por descartar todas las unidades fraseológicas dialectales, arcaicas o en desuso, cuyo significado es

desconocido por la mayoría de los hablantes nativos, el registro vulgar o la jerga.

De los resultados obtenidos, destacamos algunos somátonimos (lexemas denominativos de partes del cuerpo humano) con una presencia mayor en el corpus resultado. Es el caso de "cabeza" (en rumano "cap"), que genera una multitud de unidades fraseológicas en las dos lenguas. Observamos muchas similitudes en las locuciones analizadas, tanto en las estructuras morfosintácticas como en cuanto a los componentes léxicos. Asimismo, hemos comprobado que el foco recae generalmente en el actante, otro elemento común entre las dos lenguas.

El contorno sintáctico de la locución verbal "bajar/agachar la cabeza" (conformarse o someterse) es <alguien> baja/agacha la cabeza, sujeto + verbo +objeto directo. El rumano dispone de una estructura similar, "a-şi pleca capul" (agachar la cabeza – 1. Darse por vencido; 2. Sentirse avergonzado, humillado), pero no del todo idéntica, ya que notamos la presencia de un elemento morfológico pronominal: "eu îmi plec capul; tu îţi pleci capul; el îşi pleacă capul", etc. A pesar de esta diferencia, consideramos que nos encontramos ante un caso de equivalencia total, ya que este componente adicional no altera la imagen ni representa una fuente de interferencias. Consideramos que la locución "bajar la cabeza" se puede impartir en el nivel B1, pero podríamos esperar hasta el nivel intermedio alto para introducir "agachar la cabeza", debido a que el verbo tiene un uso menos frecuente y que los alumnos ya cuentan con una UF para expresar resignación. Destacamos también el somatismo rumano "a lăsa capul în jos" (dejar la cabeza hacia abajo) como alternativa a la hora de encontrar una equivalencia, utilizada principalmente para expresar vergüenza.

El antónimo de "bajar" genera también somatismos, por un lado "levantar cabeza" (salir de una larga situación de pobreza, enfermedad o desgracia) y por otro lado "levantar la cabeza" (resucitar, utilizada frecuentemente en la construcción "si <alguien> levantara la cabeza"). Subrayamos la presencia o la ausencia del artículo definido, que desempeña no solamente un papel sintáctico, sino conlleva un cambio importante de significado. Debido a esta sutil diferencia de contorno sintáctico y para evitar posibles confusiones, para nuestro corpus seleccionamos solo "levantar cabeza", con su locución equivalente en rumano "a se pune pe picioare" (literalmente, ponerse sobre las piernas). Como se puede observar, se trata de una equivalencia parcial que contiene un somatónimo diferente. Aunque no del todo transparente, consideramos que el significado no pone barreras a la hora de adquirir la UF en B2.

Otros somatismos que funcionan en relación antónima son "meter en la cabeza" vs. "quitar (o sacar) de la cabeza", ambas transparentes en rumano, donde contamos con "a băga în cap" y "a scoate din cap". Añadimos las distintas entradas pronominales "meterse en la cabeza" vs. "quitarse de la cabeza" y "metérsele en la cabeza" vs. "quitársele de la cabeza". Al cruzar varios registros fraseológicos nos llama la atención la complejidad del contorno sintáctico presente en las entradas y nos refuerza la convicción de introducir en el corpus locuciones "desnudas" (desprovista de actantes no lexicalizados, sin aditamentos y sin información sintáctica). Creamos en

nuestro corpus otro apartado especial para la información que configura la estructura argumental de las UF:
meter [algo a alguien] en la cabeza" - hacér[selo] aprender
meterse [alguien algo] en la cabeza – convencerse [de ello]
metérsele [algo a alguien] en la cabeza - convertírse[le] en una idea fija o en una aspiración obsesiva
quitar (o sacar) [algo] de la cabeza [a una persona] – hacer que [esa persona] deje de pensar[lo]
quitarse (o sacarse) [algo o a alguien] de la cabeza – dejar de pensar [en ello]
quitársele [a alguien algo] de la cabeza - dejar [esa persona] de tener [lo] en el pensamiento.

Tras analizar detalladamente los somatismos anteriores, nos planteamos cuáles serían los más rentables para una presentación coherente con el nivel y los intereses de nuestros destinatarios. Intuimos que en este caso no corren el riesgo de cometer errores de tipo pragmático, pero la complejidad de la estructura argumental podría suponer una traba considerable: "alguien" o "algo" le quita de la cabeza "algo" "a alguien". Por nuestra experiencia docente, opinamos que es mejor seleccionar fórmulas más rutinarias de tipo "¡quítatelo de la cabeza! en actividades contextualizadas y relevantes.

Otra serie interesante nos parece "meter pájaros en la cabeza", "llenar la cabeza de pájaros" y "tener la cabeza llena de pájaros". En todos estos casos se trata de UF complejas, con estructuras formadas por tres elementos fijos, por lo que resulta aún más importante proporcionar un contexto adecuado de uso, idear una situación favorable a la emisión de locuciones con semejantes constituyentes. Tanto desde el punto del significado como desde la perspectiva morfosintáctica, para un hablante rumano las UF no plantean mayores dificultades: "llenar la cabeza de pájaros" o "meter pájaros en la cabeza" (a alguien) – hacer(le) concebir ilusiones vanas o ideas alocadas; "tener la cabeza llena de pájaros" con sus múltiples versiones "tener la cabeza a pájaros", "tener muchos pájaros en la cabeza" o "tener (la) cabeza de chorlito" – no tener juicio o sensatez. El rumano asocia también los pájaros y los insectos que vuelan con las ideas extravagantes o extrañas. "A avea fluturi în cap" (tener mariposas en la cabeza), "a fi cu /a avea sticleti (in cap)" "estar con /tener jilgueros (en la cabeza)", "a avea (o) păsărică /păsărici la cap" (tener un pajarito / pajaritos en la cabeza) expresan con leves matices la falta de cordura. Una locución verbal equivalente de uso más frecuente nos parece "a avea gărgăuni în/la cap" (tener avispas en la cabeza), donde "gărgăuni" ha sufrido el fenómeno de deslexicalización, ya que el primer significado "avispa grande que vive en los bosques" es prácticamente desconocido por la mayoría de hablantes que relacionan el lexema con las ideas raras, descabelladas.

Al cruzar múltiples fuentes bibliográficas, encontramos en el Dictionar Spaniol - Român una larguísima serie aparentemente sinonímica con múltiples variantes para la traducción: tener la cabeza a las once/a tres/a pájaros/ llena de pájaros/ de aire/ en Belén con los pastores = *a umbla cu capul în nori*, *a trăi în nori*, *a fi cu gândul aiurea*, *a nu-i fi mintea acasă*, *a avea mintea dusă/ plecată cu sorcova*, *a-i lipsi o doagă*. Consideramos contraproducente el hecho de enlazar tantas locuciones sin proporcionar un contexto adecuado de uso,

ninguna condicionante de tipo pragmático o discursivo y sin información que configure la estructura argumental.

Por estos argumentos, en nuestro corpus decidimos operar una selección más coherente con los objetivos declarados. Por lo tanto, descartamos la locución "tener (la) cabeza de chorlito" por la dificultad del lema y la inestabilidad del artículo definido o relegar el somatismo "tener la cabeza a pájaros" a niveles superiores, debido a complejidad de la preposición, que podría plantear duda acerca del significado global. Asimismo, prescindimos de las locuciones "tener la cabeza llena de serrín" y "no tener más que serrín en la cabeza", usadas para ponderar la falta de seso o de inteligencia de una persona por la estructura compleja, por los componentes léxicos y, sobre todo, porque los aprendices ya cuentas con recursos fraseológicos para expresar la función comunicativa (describir a una persona que no tiene juicio).

Otras UF complejas que en un primer acercamiento a los somatismos tomamos en cuenta para la creación del corpus fueron "poner la cabeza como un sonajero" y "poner la cabeza como una olla de grillos", a pesar de que las fuentes lexicográficas consultadas las registran como locuciones adverbiales:
como una jaula (u olla) de grillos – en estado de gran atontamiento o aturdimiento; referido a la cabeza y generalmente con verbos como tener o poner como un sonajero – en estado de gran aturdimiento o confusión; referido a la cabeza y generalmente con verbos como tener y poner.
Finalmente, consideramos prematura su presentación en el nivel B2, en primer lugar por la complejidad de la estructura, por la dificultad de lemas como "grillo" o "sonajero", pero también, considerando el parámetro semántico, por la falta de una imagen equivalente en rumano. La UF somática equivalente que maneja el rumano es más sintética, "a face capul calendar" (hacer la cabeza calendario – aturdir a una persona por decirle demasiadas cosas), y tiene un contorno sintáctico más sencillo: alguien le hace la cabeza calendario a alguien.

No obstante, decidimos conservar en el corpus la compleja locución verbal "esconder la cabeza debajo del ala" y su versión menos frecuente "meter la cabeza debajo del ala" (no querer ver la realidad o no hacerle frente) debido a que el rumano cuenta con una imagen similar en el somatismo "a băga capul în nisip" (meter la cabeza en la arena). En ambas lenguas encontramos una estructura formal idéntica – verbo + nombre (somatónimo) + complemento – y la misma referencia semántica casi inmediatamente reconocible, ya que el rumano está aludiendo a un avestruz, mientras que el español remite directamente a un pájaro. Consideramos que se trata de una UF rentable e idónea para el nivel intermedio alto, integrada en actividades de aula para presentar o reforzar contenidos funcionales como las relaciones personales o la gestión de conflictos.

Donde podrían surgir varios problemas de comprensión y, sobre todo, de producción, es en el caso de UF complejas como "escarmentar en cabeza ajena" (tener presente la experiencia adversa para evitar la misma suerte) o "no dejar títere con cabeza" (atacar o criticar a todos). En ambos casos la dificultad radica principalmente en la dificultad de lemas como "escarmentar" (verbo irregular, de uso poco frecuente – traducible en rumano por una estructura

perifrástica “a se învăţa minte”) o “títere” (en rumano “marionetă”). En el caso de “escarmentar en cabeza ajena” cabe señalar también la nula equivalencia en rumano, donde habría que parafrasear el significado convencionalizado: “a învăţa din greşelile altuia” (literalmente, aprender de los errores de otro). En el caso de “no dejar títere con cabeza”, Pisot, Mahalu y Teodorovici ofrecen alternativas, algunas poco convincentes, como “a rade tot” (arrasar todo), “a spulbera tot” (arrasar todo), pero también una acertada locución verbal, “a face praf totul” (literalmente, hacer polvo todo). Por todos estos argumentos, recomendamos su presentación en el nivel maestría o dominio operativo eficaz. En honor a la verdad hemos de afirmar que a medida que avanzamos más a fondo el corpus de UF recogido, fuimos descartando muchas locuciones o las relegamos a niveles superiores al B2 por motivos expuestos previamente: la complejidad del contorno sintáctico (sobre todo cuando hay implicados rasgos gramaticales pronominales), la dificultad del lema, la opacidad, la equivalencia nula en rumano o la falta de rentabilidad del somatismo.

Sin embargo, no prescindimos directamente de las locuciones complejas si observamos su eficacia, su adecuación a contenidos funcionales de nivel intermedio y una transparencia que facilita su comprensión y producción. Es el caso de “darse con la cabeza en la pared o en las paredes”, ambas versiones contempladas por el DRAE (desesperarse por haber obrado torpemente). Nos ha sorprendido su ausencia de otros registros fraseológicos, como el DFDEA (fuente reconocida y apreciada por la comunidad científica) o el DILEA, aunque en este segundo caso su autora afirma que “está concebido como una obra en continua revisión por las clases de locuciones que se irán incluyendo en el futuro y por el examen permanente al que será sometido, el cual puede conducir a modificar los datos existentes, si es necesario.” Tampoco lo encontramos en el Dicţionar Spaniol Român de Expresii şi Locuţiuni, a pesar de haber buscado la UF en distintas (posibles) entradas como “dar(se)”, “cabeza” o “pared”. Convendría, quizás, reflexionar una vez más sobre la heterogeneidad de los criterios manejados por los diccionarios generales, por los repertorios fraseológicos e incluso por los trabajos de investigación. Por este motivo, en nuestro análisis hemos “zigzagueado” por todos estos territorios, cruzando numerosas fuentes para que la decisión final tenga un respaldo léxico fidedigno.

Volviendo a “darse con la cabeza en la pared (…)”, en rumano cuenta con una UF equivalente en el significado literal, en el fraseológico, en la estructura sintáctica (actancial) y en el componente pragmático: “a se da cu capul de toţi pereţii (sau de pereţi)”, tal como la recoge el DEX – darse con la cabeza de todas las paredes (o de paredes), estar preso por la desesperación o los problemas, arrepentirse por un error cometido. La única leve diferencia que señalamos es que el rumano no oscila entre las formas de singular y plural, ya que cualquier variante contempla el lema “paredes”.

En el contenido funcional de la descripción del carácter del nivel B1 podemos integrar varios somatismos. Para expresar un rasgo positivo tenemos “tener la cabeza sobre los hombros” (razonar con sensatez o cordura) que el DRAE omite en detrimento de una variante “tener la cabeza en su sitio” (ser muy juicioso). Al existir en rumano una estructura casi isomorfa (“a fi cu capul pe umeri” – estar con la cabeza sobre los hombros), la UF española no

plantea ninguna dificultad. Encontramos somatónimos idénticos y una equivalencia pragmática total (ser una persona realista, sensata, en su sano juicio).

En el polo opuesto, expresamos un rasgo negativo con la UF "estar mal de la cabeza" (estar loco), con su versión antifrástica "no estar bien de la cabeza". El rumano tiene un equivalente en "a fi dus (cu capul)", literalmente "estar ido con la cabeza". Ambas locuciones comparten el significado y el somátonimo, aunque en rumano podríamos prescindir del segmento "cu capul" (con la cabeza) sin perder la carga semántica. Sin embargo, apuntamos una diferencia en cuanto al contorno sintáctico. En español, "<alguien> está mal de la cabeza", mientras que en rumano el participio en función adjetiva flexiona, concordando con el sujeto en número y género.

Como conclusiones, destacamos la importancia del análisis contrastivo detallado para una criba eficaz, con tal de elaborar un corpus coherente con los objetivos propuestos: crear materiales útiles, significativos y adecuados para aprendices rumanohablantes de nivel intermedio. El objetivo de este trabajo ha sido acercarnos a las unidades fraseológicas que contienen el somatónimo "cabeza", al constituir un número muy elevado y de uso activo. En nuestro empeño aplicamos distintos criterios: por un lado, llevamos a cabo un análisis de índole más bien semántica y funcional, por otro lado nos detuvimos en el contorno sintáctico de las UF en español y en rumano. La cercanía de las dos lenguas románicas allana el camino para una mejor comprensión y una rápida adquisición de estas expresiones que aportan una riqueza de registros y un valioso contenido cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Academia română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan". DEX. *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*. Ediţia a II-a. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1998

Birtalan, Ana Maria (coord.), Dumbrăvescu, Daiana y Rădoi, Marius. *Culegere de expresii frazeologice sinonime (româna – engleză – spaniolă)*. Milano: Rediviva. Universitaria Collection, 2018.

Consejo de Europa. *Marco común europeo de referencia para el aprendizaje, la enseñanza y la evaluación de lenguas.* Madrid: Anaya - Instituto Cervantes – MEC, 2001

Instituto Cervantes. Plan Curricular del Instituto Cervantes. Madrid: Instituto Cervantes – Biblioteca Nueva, 2006

Mărănduc, Cătălina. *Dicţionarul de expresii, locuţiuni şi sintagme ale limbii române*. Bucureşti: Corint, 2010.

Necheş, Maria, Şandru-Mehedinţi, Tudora, Neagu, Valeria y Albu, Maria. *Dicţionar frazeologic spaniol-român*. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 2008.

Penadés, Inmaculada. *Diccionario de Locuciones Idiomáticas del Español Actual*, en línea

Mahalu, Loreta, Pisot, Rafael, Teodorovici, Constantin. *Dicţionar spaniol-român de expresii*. Iaşi: Polirom. 2002.

RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, 2 tomos, Madrid: Real Academia Española, 2001.

Seco, Manuel, Andrés Olimpia, Ramos, Gabino, *Diccionario fraseológico documentado del español actual*. *Locuciones y modismos españoles*. Madrid: Aguilar, 2004.

CZU: 81'0

МЕГАМОДЕРН КАК СИСТЕМА ТРАНСЛИРУЕМЫХ ИНТЕРКУЛЬТУРАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ

Jozefina CUŞNIR
Institutul Patrimoniului Cultural, ASM

As numerous studies reveal, the postmodern epoch ended approximately at the turn of the 20th and the 21st centuries; the new cultural epoch is referred to in different ways (as digimodern, automodern, metamodern, postpostmodern, etc.). Our creative team, Jozefina Cuşnir, doctor habilitat, writer, Vladimir Şimanschi, stage director, actor, Elena Cuşnir, stage director, writer, and Andrei Şimanschi, painter, actor, develops the concept of the "megamodern" cultural epoch both theoretically and practically. This cultural epoch descends from modern and postmodern in their highest manifestations, implicitly embodying the ideas of prominent thinkers of the 20th century belonging to different national cultures. The basis of megamodern is an open playing dialogue with the meanings (essence) which harmoniously transforms the world. Megamodern can be interpreted as a special system of intercultural meanings conveyed to the cultural space (often implicitly): "The meaning is beyond the dogma, the narrative is beyond the cliché"; "The meaning as a revelation of the infinite, which is positive, within the individual and the specific"; "Laughter as a reportable tool of catharsis"; "Sacral humanism as the absolute significance of the individual essence; the human essence is the end, not the means"; "Metaphysics of an act: by implementing our essence, we transform the world", etc. The concept of *"constructive philosophy"* (the total of special aspects of contemporary philosophy that contribute to the development of megamodern and the results of the systematic elaboration of such developments) is introduced.

Key words: *megamodern; meaning; Axial Age; "new humanism in the 21st century" (UNESCO); constructive philosophy, cultural epoch.*

Мегамодерн: аспект смены культурных эпох

Как показывают многочисленные исследования, приблизительно на рубеже XX-XXI веков эпоха постмодерна завершилась, сменившись новой[1]. Ее называют по-разному: цифромодерн (А. Кирби), альтермодерн (Н. Буррио), автомодерн (Р. Самуэльс), метамодерн (Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер), постпостмодерн и т.д.

Наша творческая группа разрабатывает концепцию культурной эпохи «мегамодерна». В ее основе находится концепт «смысл» и ряд коррелирующих с ним концептов. Среди них: «осевое время» (по К. Ясперсу), «новый гуманизм в XXI веке» (ЮНЕСКО), «сакральность индивидуального начала» (одно из понятий, выявленных в рамках концепции гуманизации мифа, мною разработанной) etc.

Творческая группа: Жозефина Кушнир, PhD Habilitat, литератор; Владимир Шиманский, режиссер, актер; Елена Кушнир, режиссер, литератор; Андрей Шиманский, живописец, актер, – осуществляет эти разработки и теоретически (доклады на международных конференциях: Республика Молдова; Украина; Румыния), и практически – посредством художественных

проектов. В их числе: профессиональный ритуально-драматический театр Студия театральной импровизации ZaO; Современный карнавал «Кишиневское лето» (статус: «туристическая достопримечательность РМ») etc.

Каждую из культурных эпох, органично включающих в себя интеркультуральные процессы, целесообразно исследовать как особую систему транслируемых интеркультуральных смыслов – разноаспектных компонентов сущностной информации, которые, имплицитно или эксплицитно транслируясь в культурное пространство, не замкнуты в одной национальной культуре. В отношении эпохи мегамодерна эта задача представляется особенно актуальной.

Суть концепции мегамодерна: аспект наследования модерну и постмодерну

Модернизм, с нашей точки зрения, поставил задачу выявления новых уникальных смыслов посредством свободного использования новых художественных форм (Cușnir 2019a). Постмодернизм[2] и мегамодернизм[3] продолжают эту тенденцию.

Постмодернизм сосредоточился на развитии именно новых форм, одновременно утверждая их в массовом сознании в качестве органичного художественного инструментария. В период постмодернизма творческая свобода – максимальная свобода художественной формы – стала эстетической нормой. Столь же активно разрабатывалась антидогматичность мышления, крайне актуальная и в эстетическом, и в экзистенциальном аспектах.

Но в тот же период возникает особое направление исследовательской мысли, которую тоже называют «постмодернизмом», а мы обозначаем как «постмодернистский шаблон». Его можно расценивать как своеобразный инерционный эффект сознания, поскольку данный шаблон очевидным образом перечеркивал достижения постмодернизма: предписывал художественной форме исключительно инновационный стиль, а поиск новых смыслов *de facto* «закрывал». Обозначая этот принцип как шаблон, мы констатируем факт его широкой распространенности, не создавая, однако, ложного впечатления, что он адекватно представляет культурную эпоху постмодерна, и избегая терминологической путаницы. С критикой эффектов постмодернистского шаблона можно ознакомиться в разработках таких известных ученых, как К. Норрис (Norris 1990; 1993), Х.У. Гумбрехт (Гумбрехт 2006), А. Сокал, Ж. Брикмон (Сокал, Брикмон 2002), Т. Иглтон (Eagleton 1996).

Постмодернистский шаблон по умолчанию или подчеркнуто исходит из постулата о несуществовании смысла как такового (хотя бы потому, что смысл, подобно истине, относится к числу «метанарративов»). Но подлинное произведение искусства любой эпохи (постмодернизма в том числе) всегда исполнено уникального эстетического смысла, о котором свидетельствует ощущение катарсиса: «без катарсиса в широком смысле вообще нет искусства» (Бахтин 1963: 223).

Игнорировать существование выдающихся произведений современного искусства было невозможно. И представители шаблона стали

предельно искажать новые смыслы, открытые этими произведениями, стремясь превратить их в идеологемы постмодернистского шаблона (возможно, чтобы придать вес своим идеологемам). Будучи влиятельным, постмодернистский шаблон поощрял создание посредственных произведений: они, исходя из постулата о несуществовании смысла, действительно продуцировали идеологемы нового шаблона взамен катарсиса.

К концу XX века постмодернистский шаблон стал утрачивать и обаяние новизны, и ореол ниспровержения догм. Культурное пространство все активнее демонстрировало стремление от него избавиться: и в рамках научных разработок, и как множество художественных направлений, демонстративно себя ему противопоставляющих. Таковы: «ремодернизм»; «реконструктивизм»; «новая искренность»; «движение китча», которое не китч; «стакизм», в манифесте которого (1999) пункт 5 гласит: «Искусство, которому нужна галерея, чтобы стать искусством, не искусство», а пункт 10 сообщает: «Живопись есть тайна. Она создает миры внутри миров, позволяя говорить открыто тому, что по природе сокрыто в нас» (Томсон, Чайлдиш 1999).

Наша творческая группа отнюдь не отождествляла постмодернистский шаблон с культурной эпохой постмодерна[4], которая создала множество произведений, целенаправленно устремленных к смыслу.

Но и мы полагаем, что культурная эпоха постмодерна завершилась. Осуществлена главная ее задача: культурное пространство стало воспринимать и новые формы в искусстве, и антидогматическую направленность мысли как нечто обычное, естественное. Теперь осуществляется проработка второй части задачи, поставленной модернизмом. А именно – превратить в столь же привычный процесс и выявление новых уникальных смыслов.

Итак, мегамодернизм акцентирует именно *целенаправленный, осознанный, свободный поиск уникальных смыслов и их актуализацию (т.е. ритуал выявления сущности) посредством свободного использования форм*.

Актуальность выявления уникальных смыслов: разработки концепта «смысл» в трудах выдающихся мыслителей XX века

Актуальность выявления уникальных смыслов подтверждается разработками В. Франкла, Х.Г. Гадамера, М. Дюфренна, Кл. Гирца и других выдающихся мыслителей.

По В. Франклу, абсолютной значимостью обладает интуитивная способность человека «*находить уникальные смыслы*», которые именно он должен осуществить: «в каждой ситуации есть единственный смысл, и это истинный смысл», причем «человек всегда сам решает, захочет он или нет осуществлять этот смысл».

По К. Ясперсу, «*в области духовных явлений фактической данностью может быть только понимание смысла*. <…> Поэтому органом исторического исследования является человек в целом» (Ясперс 1991: 38).

М. Дюфренн детально разрабатывал понятие «аффективного априори», которое «открывает *духовный мир культурных смыслов, переживаемых глубиной индивидуального, личностного Я*» (Кошелева 1998).

Для концепций выдающихся философов также характерно, что понятие «смысл» неразрывно связано с концептами «истина», «бесконечность», «сущность», «творчество», «искусство».

Например, по Х.Г. Гадамеру, произведение искусства воплощает в себе «*смысл, который невозможно исчерпать с помощью понятий*» (Гадамер 1991: 280), т.е. представляет собой «особый случай полностью растворившегося, *воплотившегося ... смысла*», причем «*познание истинного – это познание сущности*, так как именно такому познанию искусство служит самым убедительным образом» (Гадамер 1988: 565, 162).

По М. Хайдеггеру, «*искусство есть становление и совершение истины*» (Хайдеггер 2008: 304).

По М. Бахтину, главным в произведении («высказывании») является «его ценностно-смысловой момент <…>. Здесь имеет место *приобщение*, на высших этапах – приобщение к *высшей ценности* (в пределе абсолютной)» (Бахтин 1986: 389). М. Бахтин фактически создает концепцию о «*сущности высказывания как смыслового целого, смысловой точки зрения, смысловой позиции* и т. п.», причем «<…> каждый текст (как высказывание) является чем-то *индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)*. Это то в нем, что имеет отношение *к истине, правде, добру, красоте, истории*» (Бахтин 1986: 319, 299).

А именно:

> *Высказывание как смысловое целое*. <…>
>
> Целое *высказывание* – это уже не единица языка (и не единица “речевого потока” или “речевой цепи”), а единица речевого общения, имеющая не значение, а *смысл* (то есть целостный смысл, имеющий отношение к ценности – *к истине, красоте* и т. п. <…>
>
> Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере *свободное и не предопределенное эмпирической необходимостью откровение личности*. <…>
>
> *Высказывание (речевое произведение) как неповторимое, исторически единственное индивидуальное целое*. <…>
>
> Писатель – это тот, *кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения*. <…>
>
> Высказывание <…> *всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое*, притом всегда имеющее отношение к ценности *(к истине, к добру, красоте* и т. п.). <…> *Все данное преображается в созданном*. <…>
>
> *Возможности и перспективы, заложенные в слове; они, в сущности, бесконечны*. <…>
>
> Всякое высказывание претендует на *справедливость, истинность, красоту и правдивость* (образное высказывание) и т. п. <…>
>
> Критерий *глубины* понимания как один из высших критериев в гуманитарном познании. Слово, если оно только не заведомая ложь, бездонно. Набирать глубину (а не высоту и ширь). Микромир слова. (Бахтин 1986: 301-324).

Н. Бердяев пишет: «*Истина есть смысл и не может отрицать смысла*. Отрицать смысл в мире значит отрицать истину, признавать лишь тьму. *Истина делает нас свободными*. <...> *Не может быть истины о том, что мир есть лишь бессмысленная необходимость*» (Бердяев 1994: 65). Процесс творчества Бердяев воспринимает как прикосновение к бесконечности смысла: «Творчество для меня не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько *раскрытие бесконечного, полет в бесконечность*; не объективация, а трансцендирование. Творческий экстаз (творческий акт всегда есть extasis) есть *прорыв в бесконечность*» (Бердяев 1990: 196).

Итак, научная мысль XX века весьма последовательно стремилась зафиксировать и вербализовать те наития мифологического сознания, которые создавали картину мира, сформированную указанными концептами. А закономерность подобного подхода косвенно подтверждается антропологической точкой зрения на проблематику, определяемую концептом «смысл», такого выдающегося исследователя, как Клиффорд Гирц: «“Полагая заодно с Максом Вебером, что человек есть животное, висящее на паутине смыслов, им же сотканной, я принимаю в качестве такой паутины культуру, а в качестве ее анализа, следовательно, не экспериментальную науку с ее поиском закона, а интерпретативную, с ее поиском смысла”, – пишет он (Гирц – *Ж.К.*) в своей книге “Интерпретация культур” (изд-во “Basic Books”, 1973). TLS назвала книгу одной из 100 наиболее важных за период после Второй мировой войны» (Kuper 2006)[5]. Кл. Гирц подчеркивает: «Представление о человеке как о пользующемся символами, создающем умозрительные построения и стремящемся к поиску смысла животном, получившее за последние несколько лет широкое распространение и в науках об обществе, и в философии, открывает совершенно новый подход <…> к пониманию взаимоотношений между религией и системой ценностей. Потребность в извлечении смысла из жизненного опыта, в придании ему формы и упорядоченности является, очевидно, такой же реальной и такой же настоятельной, как и любая из хорошо известных биологических потребностей» (Гирц 2004: 166).

Как можно убедится далее, смыслы, транслируемые мегамодерном, наследуют вышеперечисленным идеям выдающихся исследователей, принадлежащих к разным национальным культурам.

Понятие «конструктивная философия»

Исходя из вышесказанного, можно идентифицировать существование особого направления в современной философии, которое способствует развитию мегамодерна. Мы дали ему название «*конструктивная философия*».

Это понятие включает в себя: a) совокупность тех аспектов философии, которые, разрабатывая концепты «смысл», «истина», «бесконечность», «сущность», «творчество», «искусство» и т.п., *de facto* создают концепцию бесконечности как некоего сущностного светлого начала, творящей основы мира, практически равнозначной бесконечности любви; b) результаты системного развития подобных разработок с учетом закономерностей мифологического сознания, которые обусловлены его

функцией этизирующей гармонизации Универсума, выявленной в рамках концепции гуманизации мифа (Cușnir 2019; Кушнир 2017).

Отметим: этическая концепция выбора картины мира как силы, творящей реальность, генетически восходит к категорическому императиву И. Канта: «Поступай так, как если бы максима твоего поступка посредством твоей воли должна была стать всеобщим законом природы» (Кант 1965: 261). Косвенным доказательством того, что *конструктивная философия* не является «ложным метанарративом», можно считать эффективность и актуальность культурно-психологических концепций К. Г. Юнга, В. Франкла, Э. Фромма и других выдающихся исследователей, которые de facto активно противостоят постмодернистскому шаблону.

Рабочие определения понятий «сущность», «смысл», «творчество», «искусство» в концепции мегамодерна

В рамках своей концепции мегамодерна мы, базируясь на указанных достижениях *конструктивной философии*, сформулировали ряд рабочих определения таких понятий, как «сущность», «смысл», «творчество», «искусство».

Сущность есть то, что человек ощущает как основу своей индивидуальности и Универсума, – основу, которая существует в качестве некоей скрытой бесконечности, позитивной «тонкой реальности» (она ощущается как любовь, созидание, свобода и т.д.). Именно к такому ощущению бесконечности нас отсылают вышеупомянутые эффективные разработки психологов и философов XX века. При этом на уровне сущности есть и неповторимость каждого человека, и общность всех.

Смысл как таковой – это проявление сущности, присутствие бесконечного, притом позитивного, в индивидуальном и конкретном.

Творчество (главный принцип существования человека) – осознанный или неосознанный диалог с сущностью, ее выявление в каждой минуте бытия, в каждом поступке, т.е. выявление уникальных смыслов. Это и есть творческий мимезис, который приводит к творческому катарсису – преображению мира. Отмечу, что понятие мимезиса в искусстве у Аристотеля означает, как давно выяснили исследователи (Вейдле, Ингарден, Лосев, Гадамер), не подражание чему-либо, а выявление сущности, ее эпифанию; подробнее см.: (Кушнир 2008).

Искусство – авангардная часть творчества, которое разрабатывает новые уровни контакта человека с сущностью. Иначе говоря, искусство есть выявление позитивной бесконечности в индивидуальном и конкретном, сущности мира – во всех элементах бытия (мимезис), а значит, преображение, обновление и развитие реальности (катарсис).

О практических разработках нашей концепции

Разрабатываемые нами концепции театра и театрального ритуала (см., напр.: Шиманский, Кушнир 2019) восходят к концепциям Антонена Арто, Ежи Гротовского, Питера Брука, Пины Бауш, Клима и многих других.

Одна из базовых интенций нашего импровизационного ритуально-драматического театра – это формирование уникальных смыслов, причем зрители принимают осознанное участие в их выявлении. После спектакля

зрителям предлагают вербализовать те уникальные смыслы, которые они в нем обнаружили. Каждый находит свое. Но при этом базируется на точках мимезиса, на событиях, которые, раскрываясь в игре, интуитивно трактуются и актерами, и зрителями.

Наш театр разрабатывает формат импровизации, поскольку она доказывает возможность эффективного контакта с сущностью, причем не только в искусстве, но и в жизни. Этот контакт мы и называем ритуалом: он может быть любым по форме, оттенки этнографии или эзотерики не обязательны. Ритуал – возможность прикоснуться к собственной душе. Сущность не имеет границ. А значит, контакт с ней возможен везде, всегда и для каждого. Поэтому наш театр стремится работать открыто, доступно и в любой точке пространства. Это происходит уже 12 лет.

«Эффект наблюдателя» как аспект формальной специфики мегамодерна

Отметим, что отдельного исследования требует выявленный нами «эффект наблюдателя» как аспект формальной специфики и постмодерна, и мегамодерна. Здесь поясним лишь следующее.

Поскольку мегамодерн поставил задачу свободного использования новых художественных форм, то художественные произведения модерна, постмодерна и мегамодерна оказались – в аспекте формальных признаков – как бы принципиально «неразличимы». Эта теоретическая проблема до сих пор оставалась неидентифицированной. Одно из ее следствий – известная проблема в идентификации Х.Л. Борхеса как модерниста или постмодерниста.

С нашей точки зрения, переход от модерна к постмодерну и затем к мегамодерну следует идентифицировать не столько по специфике художественных форм, сколько по вышеописанной специфике восприятия этих форм наблюдателем, или «эффектом наблюдателя». Условно и «в первом приближении» это можно обозначить так: пока наблюдатель воспринимал новые формы как нечто небывалое, продолжался модерн; когда наблюдатель воспринимал новые формы как нечто коммерчески востребованное, существовал постмодерн; а мегамодерн возник, когда наблюдатель заявил, что новизна формы – отсталость, если игнорирует воплощение невыразимого (эстетического смысла в рамках нашего дискурса), и что форма может быть любой, если она это воплощает.

В связи с этим возможна ситуация, когда одни и те же художники, чье творчество распространяется на конец XX века, могут быть трактованы и как постмодернисты, и как мегамодернисты. Этой теме мы посвятим ряд дальнейших исследований. Но вышесказанное уже объясняет, почему мы относим к мегамодерну творчество Пины Бауш, а также – если говорить об отечественных художниках – Михая Греку и Ады Зевиной.

Транслируемые интеркультуральные смыслы эпохи мегамодерна: обобщающее перечисление

1. Основа эпохи мегамодерна – это открытый игровой диалог со смыслами (сущностью), диалог, преображающий мир.

Происходит своеобразное воплощение в жизнь философских концепций Диалога (М. Бахтин, М. Бубер etc.) и категорического императива

И. Канта, причем зачастую – на уровнях повседневного жизнетворчества и даже произведений искусства – неосознанно: авторы не знакомы с разработками Канта, Бахтина и т.д. Неосознанное наследование *конструктивной философии* прошлого вообще характерно для мегамодерна, что подтверждает *бештовскую константу* «Все не напрасно» (Кушнир 2012).

2. Если смыслов много, значит, смысл бесконечен.

3. Смыслы, так же как формы, могут быть новыми, неожиданными, парадоксальными, нелинейными: смысл вне догмы, нарратив вне шаблона.

4. Возможность вербализации смысла (наследование идеям «логотерапии» В. Франкла и «интерпретации культур» Кл. Гирца).

5. Дальнейшая разработка *конструктивной философии*.

6. Медитативная – или интуитивная – аналитика, а именно: осознание не вместо интуиции, а вместе с интуицией.

7. Смысл как откровение бесконечного, причем позитивного, в индивидуальном и конкретном.

8. Разработка категории художественного критерия на основе интуитивной аналитики.

9. Смех как осознаваемый инструмент катарсиса (по М. Бахтину).

10. Сакральный гуманизм: абсолютная значимость индивидуального начала, или, перефразируя И. Канта – «Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству» (Кант 1965: 270), – человеческая сущность есть цель, а не средство.

11. Метафизика поступка: реализуя свою сущность, мы преображаем мир.

Или: изменение мира начинается с внутренних изменений и этического выбора человека.

12. Углубленная работа с мифологическими структурами, осознанная гуманизация мифа. (Феномен впервые выявлен и обозначен Томасом Манном; гуманизация мифа – этизирующая гармонизация Универсума мифологическим сознанием; указанная работа также наследует открытиям К. Г. Юнга, К. Кереньи; см.: Cușnir 2019; Кушнир 2017).

13. Творческая свобода как культурная норма, которая применяется как проявление индивидуального начала, что коррелирует с концептами «Третье осевое время как эпоха подлинного становления человека» (Кушнир 2017: 35-37) и «новый гуманизм в XXI веке». (Концепт «осевое время», содержащий идею о подлинном становлении человека, разработан К. Ясперсом; идею о позитивной свободе как реализации личности развивал Э. Фромм).

14. Полная свобода формы: применение и соединение всех форм, наработанных искусством – от классических до новаций.

15. Осознанное творческое синтезирующее формирование мировоззрения (от индивидуального мироощущения – к индивидуальному мировоззрению) на основе личного и общекультурного опыта вне догм и системы авторитетов.

- Осознание собственной картины мира как нематериальной ценности (развитие идей М. Дюфренна об «аффективном априори»).
- Мерилом ценности становятся сущность человека в форме индивидуального начала, сущность мира в форме любви и созидания, истина как форма существования тайны, бесконечности смысла. С XX века эти концепции проникают в социум, в искусство, в молодежную контркультуру, в повседневные мотивировки и образ жизни. Соцсети и отражают, и развивают эту тенденцию.
- Интуитивно-аналитический поиск сущностной информации. Каждый человек целенаправленно формирует свою картину мира, опираясь на поиск новых смыслов и творческую свободу.
- Информация проверяется, проживается на собственном опыте и лишь затем включается в картину реальности.
- Непрерывность процесса: картина мира постоянно находится в развитии, восприятие остается гибким, аналитика и сбор информации продолжается.

16. Этическое внимание.

Повышенное внимание к этике и глубина, неупрощенность этической трактовки, поскольку человек сам отвечает за свои поступки, не перекладывая эту функцию на идеологию, традицию или лидера. (Пример: современный подход к воспитанию детей, к возрастной психологии).

Вместо послесловия

Поскольку концепция мегамодерна, предлагаемая нашей творческой группой, находится в стадии разработки, здесь отражен лишь данный ее этап. Список интеркультуральных смыслов, транслируемых в эпоху мегамодерна будет в ходе исследований уточняться. Теоретически список может пополниться и результатами наших разработок – если культурное пространство, восприняв их, начнет активно их транслировать. Подчеркнем также: зачастую транслируемая информация трактует и развивает само понятие «смысл», что тоже является характерной чертой эпохи мегамодерна.

Примечания

«Годы постмодернистского изобилия, имитации и паратаксиса закончились. В действительности, если верить ученым, критикам и экспертам, чьи книги и статьи описывают отказ от постмодерна, закончились они уже давно. Некоторые утверждают, что постмодерн пришел к внезапному завершению вследствие материальных событий: изменения климата, финансового кризиса, террористических атак и цифровой революции. Другие находят, что он постепенно заканчивается при помощи менее осязаемых разработок: присвоения критики рынком и интеграции *дифферанса* в массовую культуру. <…> Как пишет Линда Хатчеон в заключение второго издания *The Politics of Postmodernity*: «Давайте просто скажем это: все кончено» (Вермюлен, ван ден Аккер 2015). См. также: (Кирби 2017).

[2] «Термины “постмодерн” и “постмодернизм” <...> часто трактуются как тождественные и взаимозаменяемые <...>. В европейских языках <...> чаще употребляется одна из принятых форм: postmodernism в англо-американской традиции, la postmodernite во французской культуре <...>. <...> они (термины “постмодерн-постмодернизм” - Ж.К.) квалифицируются <...> как синонимичные». (Пилюгина 2013: 2-3); «<…> постмодерн – это культурная и идеологическая конфигурация, заменившая или заменяющая модерн; а постмодернизм – теории

(включая новые движения в архитектуре и искусстве, а также социальные концепции <…>), объясняющие замену модерна (и модернизма) постмодерном» (Джери 1999: 59).

[3] Ценностный аспект мегамодерна был темой моего доклада: «Мегамодерн vs метамодерн: ценностный аспект.» *Conferință științifică internațională dedicată aniversării a 55 de ani de la fondarea facultății de limbi și literaturi străine*. USM. Chișinău, 14-15 martie 2019.

[4] «<…> постмодернизм в искусстве есть особая форма воплощения эстетического смысла, а не его запрограммированное отсутствие»; отказ от его воплощения «свидетельствует не о принципиальных закономерностях постмодернизма, а лишь» о личном выборе автора (Кушнир 2010: 87, 5).

[5] Здесь и далее перевод наш.

Библиографические ссылки

Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: СП, 1963.

Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986.

Бердяев, Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. 1. Москва: Искусство, 1994.

Бердяев, Н. А. *Самопознание (опыт философской автобиографии)*. Москва: МО, 1990.

Вермюлен, Тимотеус, ван ден Аккер, Робин. «Заметки о метамодернизме.» *Metamodern: Журнал о метамодернизме* (02.12.2015). <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/>.

Гадамер, Х. Г. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991.

Гадамер, Х. Г. *Истина и метод: Основы философской герменевтики*. Москва: Прогресс, 1988.

Гирц, Клиффорд. *Интерпретация культур*. Москва: РОССПЭН, 2004.

Гумбрехт, Х. У. *Производство присутствия: Чего не может передать значение*. Москва: НЛО. 2006.

Джери, Дэвид; Джери, Джулия. «Постмодерн и постмодернизм.» *Большой толковый социологический словарь*. Т. 2. Москва: АСТ, Вече. 1999.

Кант, Иммануил. *Соч.: в 6 т.* Т. 4, ч. 2. Москва: Мысль, 1965.

Кирби, Алан. «Смерть постмодернизма и то, что после.» *Metamodern: Журнал о метамодернизме* (26.01.2017). <http://metamodernizm.ru/the-death-of-postmodernism/>.

Кошелева, В. Л. «Дюфренн (Dufrenne) Мишель.» *Культурология: XX век: Энциклопедия*. СПб.: Университетская книга, 1998. < http://psylib.org.ua/books/levit01/txt031.htm#27>.

Кушнир, Жозефина. «Бештовские константы гуманизации мифа, выявленные при исследовании хасидских историй, в книге “Зона” С. Довлатова.» *Promovarea valorilor naţionale prin limbă, literatură şi istorie. Tezele conferinţei ştiinţifice.* Chişinău, 2012, p. 39-43.

Кушнир, Жозефина. *Еврейская тема и авторы-евреи в мировой литературе XX века: аспекты эстетического смысла*. Chişinău: “Elan INC” SRL, 2010.

Кушнир, Жозефина. «Триада эстетический смысл-мимесис-катарсис.», *Revista de Etnologie şi Culturologie* 4 (2008): 183-188.

Кушнир, Жозефина. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chişinău: Pontos, 2017.

Пилюгина, Е. В. «Постмодерн и постмодернизм: проблема экспликации и демаркации понятий.» *Концепт: Научно-методический электронный журнал* 4 (2013). <http://e-koncept.ru/2013/13072.htm>.
Сокал, Алан; Брикмон, Жан. *Интеллектуальные уловки. Критика философии постмодерна*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2002.

CZU: 811.111'374.73

LIMBAJELE SPECIALIZATE VERSUS STRATIFICAREA DIASTRATICĂ

Florentina PĂTRAN
România, drd. ULIM

This paper presents an overview of the language for a specific purpose, especially of the one used in Technical English. General English and English for Specific Purposes are apparently equivalent but we need to highlight that each of them has its own style and vocabulary. We can speak of style in education, medicine, management, leadership, industry and many other fields of activity, but this paper will address the technical vocabulary from the field of oil and gas industry.
Thus, we try to make reference to the semantic fields of the different words in our specific field, compared to the common language, in order to notice the lexical structure of the words considering the etymological, semantic, phraseological, verbal or even word formation.
However, we must emphasize that, unlike the general language, the technical language consists of specific terms and concepts with limited use, being understood and used only by the specialists in the field of the oil industry.
Key words: *English for Specific Purposes, technical language and vocabulary, language style, semantic field, Oil and Gas Industry, engineers' needs.*

De-a lungul timpului, odată cu progresul și dezvoltarea socială, economică sau politică, omul lingvist a fost într-o continuă cercetare și descoperire de nou, astfel au apărut numeroase presupuneri privind puterea cuvintelor și adevărurile legate de structurile lingvistice ale unei limbi. Cu toate acestea, omul lingvist continuă și astăzi să fie într-o continuă căutare cu aceeași curiozitate și dorință de nou. De aceea, omul, limba și trăsăturile ei vor suferi în permanență schimbări și modificări. Chiar dacă actualmente avem acces la multe instrumente de comunicare doar apăsând pe un „Search", mesajul transmis cu ajutorul limbii/ limbajului are un rol definitoriu în stabilirea și consolidarea unei comunicări scrise sau orale, fie ea formală sau informală.

Limba și limbajul sunt aparent echivalente, însă, totuși limba nu poate fi confundată cu limbajul care reprezintă un instrument de comunicare și stabilire de relații sociale într-o comunitate. Limbajul este polisemantic și ambiguu, iar fiecare poate folosi un anumit mod de a se exprima folosind resursele limbii (lexicale, fonetice, morfologice, sintactice) într-un mod propriu și unic. Astfel, acest mod și stil reprezintă un reper în a caracteriza un text, un grup care socializează, un scriitor sau un simplu vorbitor. Noi putem vorbi de stil în educație, medicină, management, leadership, industrie și multe alte domenii de activitate, însă acest studiu va aborda problema limbajului specializat care reprezintă domeniul de explorare și investigare al limbii, gândirii și creativității umane.

Fie că este o ramură a lingvisticii sau a literaturii, fiecare text trebuie studiat în funcție de particularitățile lui, cu un stil aparte, ceea ce implică atât limba, interpretarea semantică și literară, mesajul autorului, topica, cât și

construcția enunțurilor. Fiecărui stil îi corespunde un anumit gen literar, un anumit domeniu de activitate, un anumit mediu personal sau social, cât și formulări specifice. Utilizarea anumitor stiluri funcționale într-un anumit text presupune modificări de sens la nivelul acestuia, deoarece orice cuvânt poate fi expresiv. „Stilurile limbii trebuie studiate nu pe compartimentele limbii, ci ca ramificații ale limbii comune, diferențiate după categoriile sociale care le folosesc și după împrejurările în care apar" (Graur 30). Fiecare individ își formează propriul stil de a interacționa cu ceilalți, este felul său de a alege, a aranja sau de a combina elementele unei limbi. În viziunea mea, stilul este practic o formă a unei limbi. Martin Joos în cartea sa "The Five Clocks" (Joos 278) preciza faptul că, în funcție de ceea ce exprimă limbajul, există cinci tipuri de stiluri de limbă, atât pentru cea scrisă, cât și pentru cea vorbită:

1. Frozen Style sau Oratorical Style (Stilul înghețat/rece sau stilul oratoric).

Acest stil este cel mai formal și are formule lingvistice specifice, de exemplu: "Yes Your Honor" sau "Yes My Lord"; persoanele care participă la astfel de evenimente sunt personalități, iar evenimentele nu sunt unele obișnuite; este folosit în cele mai semnificative momente și de cele mai multe ori acest stil tinde să fie un monolog.

2. Formal Style sau Deliberative Style (Stilul formal sau stilul deliberativ/decizional).

De obicei este folosit în cele mai formale evenimente, ședinte oficiale, discursuri formale; se carecterizează printr-un discurs standard, vocabular tehnic, structură gramaticală complexă și se evită folosirea repetiției, a cuvintelor esențiale sau folosirea vreunui sinonim a acestora.

3. Consultative Style (Stilul consultativ).

Este folosit în conversații obișnuite, de rutină, discuții de grup (dar nu între prieteni), afaceri și tranzacții zilnice; propozițiile tind să fie scurte și spontane, lucru care duce la repetarea anumitor cuvinte sau folosirea jargonului sau a cuvintelor slang.

4. Casual Style (Stilul simplu/obișnuit).

Acest stil se regăsește în conversațiile între prieteni, colegi și câteodata între membrii familiei; se folosește prenumele și poreclele; deseori se aplică și în cazul discuțiilor zilnice, în timpul liber; în propoziții se folosesc argoul și cuvintele colocviale (se folosesc articole, pronume și auxiliare).

5. Intimate Style (Stilul personal/intim)

Se folosește între prieteni și membrii intimi ai familiei sau foarte apropiați; gramatica lipsește.

P. Verdonk vorbește despre termenul „stil" ca fiind fără probleme, motivând prin faptul că fiind atât de frecvent în scrierea și în conversația noastră zilnică apare natural, fără a ne mai pune întrebarea cum îl folosim (Verdonk 3). Acesta concluzionează, totuși, și definește stilul ca fiind într-adevăr un mod distinctiv de a folosi limbajul pentru un anumit scop și cu un anumit efect / într-o anumită măsură (Verdonk 5). După Cleanth Brooks și Robert Penn Warren, „acest termen (stil) se întrebuințează de obicei în legătură cu felul poetului de a alege, a ordona și a aranja cuvintele. Dar, bineînțeles, când cineva întreabă pe ce bază sunt alese și ordonate anumite cuvinte, atunci se ridică întreaga problemă a formei. Stilul în sens larg este același lucru cu forma" (Brooks, Warren 640).

Stilul este o înfrumusețare a limbii. Textele literare sau non-literare abordează un anumit stil care reprezintă produsul gândirii noastre, fiecare având o anumită tehnică de exprimare sau de a scrie. Fiecare dintre noi ne remarcăm printr-un stil propriu care, de fapt este capacitatea noastră de a scrie și de a comunica corect din punct de vedere lexical și gramatical. P. Verdonk (Verdonk 6-7) propune să se diferențieze două tipuri de texte: lingvistic (nu există nici o relație cu mediul social, poezia este detașată de contextul social, ea oferă o proiecție a lumii, lasă cititorul liber să-și construiască propria scenă, dar și provoacă imaginația acestuia) și non-lingvistic (trăsăturile / factorii contextuali pot influența limba și stilul textului, dar și autorul). Putem afirma că fiecare tip de text, fie el scris sau vorbit, are stilul său sau forma sa specifică. Stilul ales de autorul său depinde de formarea, specializarea, educația și mediul social al autorului. Alegerea stilului și a modului de exprimare sunt și reprezintă implicarea atât a celui care redactează / expune un text, cât și al celui care-l citește / ascultă deoarece depinde semnificativ de interpretarea și circumstanțele momentului respectiv. Uneori stilurile pot deveni complementare și pot exista interacțiuni între nivelurile lor. Atunci, amestecul de stiluri devine ceva comun. Ca și profesor, m-am confruntat cu diferite situații în care trebuia să predau limba engleză generală și apoi engleza pentru un scop specific, mai precis engleza în domeniul petrolier, așadar pot spune că afirmația celor doi este destul de fundamentată, într-adevăr este un „*lucru mare*” să reușești tu, ca profesor-mediator, să găsești un liant între nevoile cursanților care aparent și inconștient nu pun accent pe o engleză generală, ci vor să câștige în cât mai mult puțin timp posibil un lexic și un cod tehnic (câmp funcțional – semantic) specifice domeniului lor. Însă, pe parcursul acumulării câmpurilor semantice și învățării limbii engleze tehnice, trebuie să se aibă în vedere câteva aspecte:

1. *Terminologia / Câmpurile semantice* – trebuie să i se acorde o atenție deosebită cu atât mai mult cu cât, cuvintele utilizate într-un anumit câmp semantic nu sunt stăpânite nici de vorbitorii nativi de limbă engleză, de aceea studiul lexicului necesită o anumită atenție. Acesta poate fi:
   - specializat (terminologia generală) sau
   - supra-specializat conform domeniului profesional sau industriei căreia îi este specific (proiectare, industria extractivă, construcții, comerț, mediul afacerilor, domeniul financiar și bancar, transporturi, administrație, servicii, IT, vânzări etc).
2. *Competențele lingvistice / Scopuri motivaționale* – indiferent de funcția sau poziția deținută într-o companie, este necesară practica competențelor lingvistice; fie că participăm la o ședință, o întâlnire, un interviu, la un curs tehnic, o negociere sau o întâlnire cu un coleg care are loc în limba engleză sau fie că avem nevoie să înțelegem o instrucțiune de lucru, o procedură sau un email redactat în limba engleză, cursanții trebuie să dețină competențe semantice minime.
3. *Aspectele culturale* - conceptele, viziunea, strategia, legislația din domeniul tehnic reprezintă un aspect al culturii tehnice din companii. Acestea diferă de la o țară la alta. Astfel, cei care învață o limbă străină pentru scopul tehnic, trebuie să fie familiarizați și cu astfel de concepte care stau în spatele unor cuvinte sau expresii cu scopul de a stabili relații bune cu partenerii de lucru, comunitatea sau chiar instituțiile cu care

colaborează, (în special dacă ocupă funcții de conducere) pentru a evolua din punct de vedere semantic.

Lexicul limbii engleze este cunoscut ca fiind într-o continuă și rapidă schimbare. Apariția noilor tehnologii și inovații din domeniul tehnic au condus la dezvoltarea unor noi cuvinte și abrevieri, iar profesorul pentru a se adapta noilor cerințe și schimbări trebuie să evolueze din punct de vedere lingvistic pentru a corespunde noii terminologii care stă la baza oricărui domeniu tehnic. Deși impactul tehnologiilor noi din industria petrolieră, cum ar fi studiile de cercetare ale zăcământului, forarea sau punerea în producție a unei sonde noi nu afectează viețile noastre zilnice, mulți dintre termenii folosiți de cei care își desfășoară activitatea profesională în acest domeniu sunt necesari și uneori chiar obligatorii în momentul unei operațiuni la sondă. De aceea, limbajul din câmpurile funcțional – semantice oferă cât mai multe informații cu privire la noile cuvinte apărute. Lucrarea noastră vizează analiza domeniului industriei petrolului și a gazelor care a produs în timp, în special, o varietate de termeni specifici care sunt greu de acoperit de dicționarele de limbă engleză generală. Acest lucru se datorează, în principal, importanței primordiale și complexe a acestui domeniu în domeniul economic, industrial și domeniile științifice, precum și al semanticii. Industria petrolului și a gazelor abordează un anumit lexic, o anumită terminologie, disciplină care a devenit una tehnică de-a lungul timpului. Fiecare disciplină tehnică folosește, de obicei, un vocabular, niște termeni tehnici care redau o varietate de concepte de specialitate prin intermediul limbajului tehnic. Acești termeni specifici exprimă semnificații ale unui domeniu, iar termenii tehnici specializați, terminologia specifică, adesea se amestecă ușor cu termenii din limbajul comun.

Cât privește o eventuală clasificare a limbajului tehnic din domeniul industrie de petrol și gaze, trebuie să precizăm că nu am găsit clasificări făcute de către experții în lingvistică astfel, propunem noi o clasificare în funcție de activitățile esențiale din domeniu. Așadar, abordarea pe care o propunem ține de activitățile din domeniu, oferind lexic specific fiecărei zone, deoarece facilitățile și sistemele din industria petrolului și a gazelor sunt definite pe larg, în funcție de utilizarea lor în fluxul de producție. Principalele sectoare de activitate din industrie sunt evidențiate prin termeni specializați pe care limbajul specializat i-a preluat din limbajul comun. Astfel, limbajul științific are la bază limbajul comun care, prin diferite procese semantice, a fost influențat, adaptat sau chiar modificat conform necesităților din domeniul specializat. Lexicul ştiinţific oferă cuvinte din lexicul comun transformate pe care le încorporează, dar le și extinde sensurile și semnificațiile.

Industria de petrol și gaze este, de obicei, împărțită în trei mari sectoare având termeni specifici fiecăruia: *upstream* (sau explorare și producție - E&P), *midstream* și *downstream.* Facilitățile și sistemele din industria petrolului și a gazelor sunt definite pe larg, în funcție de utilizarea lor în fluxul de producție. Termenul *Upstream* sau E&P (Exploration & Production) se folosește pentru sectorul de explorare și producție a produselor petroliere deoarece conține activități asociate descoperirii, resuperării și producerii de țiței brut și gaze naturale. *Upstream* se referă la sonde (identificare zăcăminte, studii de fezabilitate, forare, adâncimea sondei, proiectare, construcție, operare și gestionare).

Să continuăm cu o explicație mult mai elocventă: „an upstream activity is one that takes place before oil production, for example exploration or research” (o

activitate din upstream este aceea care are loc înaintea producerii de țiței, de exemplu explorarea sau cercetarea) (Cobuild 146). Acest termen a dezvoltat diferite sintagme, spre exemplu: *upstream facilities* (facilități din upstream), *upstream operations* (operațiuni din upstream), *upstream activities* (activități din upstream), etc.Termenul *downstream* se utilizează pentru sectorul de rafinare a petrolului brut, prelucrarea și purificarea gazelor naturale, precum și comercializarea și distribuția produselor derivate din petrolul brut și a gazelor naturale. Însă într-un dicționar de specialitate găsim acest termen explicat astfel: „downstream describes equipment, facilities or systems used after crude oil has been produced" (downstream descrie echipamente, facilități sau sisteme folosite după ce s-a produs țițeiul brut) (Cobuild 146). Asemenea termenului *upstream*, acest cuvânt poate fi și el regăsit în diferite sintagme, precum: *downstream plants* (instalații din downstream) sau *downstream operations* (operațiuni din downstream) etc. Operațiunile din *downstream* sunt procesele de petrol și gaze care apar după faza de producție până la punctul de vânzare. Producția de petrol și gaze din *downstream* implică orice lucru legat de postproducția de petrol brut și activități de gaze naturale. Termenul *midstream* se folosește pentru a corela toate activitățile din sectoarele de activitate din *upstream* și *downstream*. Se folosește în special pentru serviciile de transport și stocarea resurselor, cum ar fi sistemele de colectare (collecting systems).

Cercetând traducerea acestor cuvinte, care aparțin aceluiași registru lexical, în dicționarul de limbă engleză generală, constatăm faptul că termenul *upstream* este tradus în felul următor: „1. adv. în susul apei/râului etc. 2. și fig. contra curentului II adj 1. care urcă în susul râului 2. fig care merge contra curentului" și atât....., nimic referitor la domeniul tehnic. (Levițchi, Bantaș 1243). Am remarcat același lucru și în cazul termenului *downstream*: „adv. în avale, la vale, în josul ape" (Levițchi, Bantaș 260). De subliniat faptul că termenul *midstream* nu este inclus în dicționarul de limbă engleză generală. După cum observăm acești termeni, folosiți în primul rând în domeniul industriei generale, au dezvoltat diferite expresii, cuvinte sau ansamblu de cuvinte care exprimă o noțiune și care se referă la unul sau mai multe obiecte exprimând un conținut sau înțeles concret, dar deseori asemănător.

Așadar, constatăm că limbajul tehnic este format din elemente de limbă comună și elemente caracteristice doar acestui tip de limbaj. Există termeni strict specializați ce denumesc activități de bază din domeniu, dar și termeni din limbajul comun ce sunt utilizați în limbajul specializat cu sens complet diferit, unic și concret.

Referințe bibliografice

Brooks Cleanth, Warren Robert Penn. *Understanding Poetry*. New York, 1950.
Cobuild Collins. *Key Words for Oil & Gas Industry*. HarperCollins Publishers, Glasgow, 2013.
Graur Alexandru. *Introducere în lingvistică*. Editura științifică: București, 1965.
Joos Martin. *The Five Clocks*. New York: Harcourt, Brace & World, 1961.
Levițchi Leon, Bantaș Andrei. *Dicționar englez-român*. București Teora, 1999.
Verdonk Peter. *Stylistics*. Oxford University Press, 2002, 3.
https://en.wikipedia.org/wiki/Downstream
https://en.wikipedia.org/wiki/

CZU: 811.135.1+811.161.1

ОТРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРИСТИК, СВЯЗАННЫХ С МОДУСАМИ ПЕРЦЕПЦИИ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА НОСИТЕЛЕЙ РУМЫНСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ

Татьяна ЗАЙКОВСКАЯ
Institutul Patrimoniului Cultural, AȘM

This article discusses the reflection of modes of perception in the linguistic images of the world on the example of two languages – Romanian and Russian. The author points to the partial coincidence of the linguistic pictures of the world and their causes, and also emphasizes that the existing discrepancies underlie their national-cultural identity. In the process of analyzing the characteristics of the attributes associated with the modes of perception, attention is drawn to the development of figurative meanings in both languages. Most of them are axiologically significant. With differential semantic features such words allow us to create many figurative phrases. The results of the transfer on the basis of one or another perceptual mode in the verbal manifestations of various structures in the Romanian and Russian languages may coincide, but they may also diverge. According to our observations, differences appear when: a) the basis of the transfer are various modes of perception: *глухое окно – fereastră oarbă* (blind window); b) the transfer was based on the characteristics of the same mode, but differently understood: *белая ночь – noapte albă* (sleepless night); c) there is no metaphorical correspondence of the type in question: *черное дело – faptă criminală* (the criminal act). In addition to semantic analysis, a number of results of a free associative experiment are presented.
Key words: *linguistic image of the world, modes of perception, metaphor, ethnic worldview, national-cultural identity, free associative experiment.*

В современной науке выделяют несколько возможных уровней описания окружающего человека мира: физико-математический (абстрактно-объективная реальность, описываемая в терминах физики и математики – точка, плоскость, движение, тело и т. п.), экологический (мир, опосредованный жизнедеятельностью, – это только часть физического мира, потому что живое существо воспринимает лишь то, что для него является в той или иной степени значимым), языковой (мир, опосредованный еще и языковым сознанием, – здесь вступают в силу, наряду с ограничениями, налагаемыми восприятием, еще и ограничения, связанные с языковыми закономерностями) (Рузин 1994 : 97).

При решении вопроса о картине мира в каждом конкретном языке мы должны ответить как минимум на три основных вопроса: «Что в языковой картине мира от окружающей нас действительности? Что в ней от сознания? И что – от конкретного языка?» (Джиоева 1994 : 150).

Относительно рассматриваемых нами в данном случае элементов воспринимаемой человеком реальности, а именно аспектов, связанных с обонянием, осязанием, вкусом, слухом и зрением, также можно утверждать, что различные языки по-разному лексикализируют эти элементы. Вслед за исследователем Рузиным будем называть такие аспекты перцептивными модусами, или модусами перцепции (Рузин 1994 : 97).

Непосредственным образом человек получает информацию о внешней среде с помощью своих органов чувств. Психологами, изучающими особенности ощущений, восприятия мира в целом и механизма познавательных процессов, все более углубленно исследуются различные сенсорные системы, единство их организации, создаются шкалы отдельных сенсорных модальностей для определенных величин. «Такие шкалы созданы для зрительной системы (зрительно-воспринимаемой яркости, множественности мелькающих объектов и т. д.), слуховой системы (громкости, высоты тона), вкусовой (сладкого, кислого, соленого, горького качества), температурной (тепла), кинестезии (ощущений веса) и т. д.» (Ананьев 2001 : 10-11). Причем среди ассоциаций ощущений первостепенной важностью обладают интермодальные ассоциации, выражающие целостность чувственного отражения человеком объективной действительности.

Что же касается основных моделей сенсорно-перцептивных процессов, то в качестве таковых «основными моделями сенсорно-перцептивных процессов всегда избирались и избираются зрение и слух, области так называемых физических чувств, в меньшей мере – осязание и другие так называемые механические чувства, и почти никогда – вкус, обоняние, интероцептивные, так называемые химические чувства» (ibidem : 3).

Вероятно, не случайно внимание ученых к этим явлениям распределяется таким образом. Общепринято считать, что для человека основным способом непосредственного получения информации об окружающем его мире является зрительное восприятие (размер, форма, цвет и сопряженные с ним характеристики – интенсивность, блеск/матовость и т. п.). У Г. Гачева есть интересное рассуждение-объяснение на эту тему: «Когда же глаза широко раскрываются, приходит у-див-ление (по-украински „смотреть” вообще – „дивиться”). А „див” того же корня, что „deus” – бог... И то, что у-див-ление – начало познания (по Аристотелю), вполне верно, ибо это есть раз-лич-ение: вычленение из марева – определенностей. Мир рассекается перед светом: расступается, разделяется, различается» (Гачев 1987 : 211). Помимо прочего, исследователь в свойственной ему оригинальной манере отмечает особое место зрения, глаза среди других органов чувств, сопоставляя их: «Без зрения я не знал бы величия большого, превосходящего меня... Вкус внемлет лишь то, что поместилось в рот, обоняние – что вошло в ноздри, осязание – что локально надавило в точке тела, слух даже ловит накат бытия лункой своей и не ведает, большое там иль малое: океан или трещотка произвели звук?.. А зрение есть вынос вне нас. Все остальные чувства – внос в нас: в нос, в рот, в ухо, в кожу. А зрение – взлет: открыл глаза – как вылетел из себя в мир. И зрение – более своевольно, свободно, произвольно» (ibidem : 208-209).

При анализе особенностей атрибутов, связанных с модусами перцепции, обращает на себя внимание их тяготение к развитию переносных значений. Причем «показательно, что широкое использование „сенсорных” слов в качестве метафор происходит в таких разных языках, как древнееврейский, греческий, китайский, хауса (язык Судана)» (Сукаленко 1993 : 26). Это тоже, должно быть, связано с общностью механизмов аффективной нервной системы людей. Поразительную способность к метафорическому переносу можно отметить как в русском, так и в

румынском языках. Обладая яркими дифференциальными семами, они позволяют создавать множество образных словосочетаний: русск. *мягкий характер, прямой взгляд, тонкий намек, острое слово, широкий жест, сухой треск;* рум. *emoție adânca* (глубокая эмоция), *durere adâncă* (глубокая боль), *minte lumin*os (светлый ум) и множество других.

Интересно отметить, что большинство из них являются аксиологически значимыми. Например, среди вкусовых модусов перцепции в метафорах обычно положительно оценивается признак «сладкий» (*сладкая жизнь, сладкий сон,* ср. противопоставленную модификацию «несладкий»: *характер, судьба* и т. п.). а отрицательно – «кислый» (*кислая физиономия, кислый вид*) и особенно «горький» (*горькая доля, горькие слезы,* ср. также метафору, содержащуюся в поговорке ‘Чужой хлеб горек’, и др.). В румынском наблюдается похожая ситуация, более того, многие примеры являются идентичными или перекликаются: *mutra acră* (кислая физиономия), *zâmbet dulce* (досл. *сладкая улыбка,* ср. *русск. горькая усмешка*), *o fata dulce* (прелестная девушка, досл. сладкая девушка*, a face ochi dulci cuiva* (строить глазки кому-л., досл. строить сладкие глаза кому-л.), *lacrimi amare* (горькие слезы), *cuvinte amare* (горькие слова), *experienţa amară* (горький опыт). Можно привести также и примеры из болгарского языка: *наслада* (наслаждение), *сладурче* (сладенький – о ребенке), *сладка музика, горкият* (досл, горький, субстантивированное прилагательное, в значении бедный, несчастный), из английского: *sweet home* (сладкий дом). Собственно, в данном отношении противопоставление *сладкий – горький* является полярным: русск. наслаждение – огорчение, горе; молд. 'dulce la limba, amar la inimă' (мягко стелет, да жестко спать, досл. сладкий на язык, горький на сердце) и т. п. Похоже, эта оппозиционность имеет корни в реальности. Если мы посмотрим, как располагаются чувствительные зоны ощущения вкуса на языке человека, то обнаружим противопоставленность участков восприятия именно сладости и горечи, в то время как соленое и кислое остаются как бы на периферии: «Так, на кончике языка больше рецепторов к сладкому – он чувствует его гораздо лучше, края языка лучше ощущают кислое и соленое, а его основание – горькое» (Благутина 2010 : 35).

Надо признаться, что в некоторых из подобных метафор, как вообще часто в устойчивых метафорах, образность со временем нередко оказывается несколько стертой, утратившей былые рельефы. Это восполняется в произведениях художественного творчества, где метафоры с указанными типами признаков поистине сверкают новизной и оригинальностью. Для примера приведем лишь одну фразу из «Машеньки» В. Набокова: «Из сумерек тяжело и пушисто пахло черемухой», где удачно соседствуют различные виды метафорических переносов (*тяжелый запах* – устойчивая метафора, *пушистый запах* – индивидуально-авторская).

Чаще, чем ожидалось, именно эти переносные, а не основные значения выдвигались испытуемыми в качестве ассоциаций на слова-стимулы с перцептивными характеристиками (см. ниже сведения, полученные при проведении психолингвистического эксперимента).

Результаты переноса по признаку того или иного перцептивного модуса в вербальных проявлениях различной структуры в рассматриваемых

языках могут совпадать, но могут и расходиться. Последнее происходит, по нашим наблюдениям, когда:

а) в основе переноса лежат различные модусы перцепции: *глухое окно – fereastră oarbă (*слепое окно); (о церковных колоколах); *мягко говоря – vorbind in termeni dulci* (говоря сладкими словами);

б) основанием к переносу послужили характеристики одного и того же модуса, но по-разному осмысленные: *белая ночь – noapte albă* (бессонная ночь);

в) метафорическое соответствие рассматриваемого типа вообще отсутствует: *черное дело – faptă criminală, слепой дождь – ploaie cu soare* (дождь с солнцем); *черная лестница – scară de serviciu.*

На частичное совпадение языковых картин мира и причины уже было указано, расхождения же лежат в основе их национально-культурного своеобразия.

В свете современного теоретического осмысления роли человеческого фактора в языке проблема субъективного связывается с познавательной деятельностью человека, специфика которой так или иначе отражается в языке. С этой точки зрения особым смысловым содержанием наполняется понятие психологического субъекта, позволяющее трактовать познающего индивида как объединяющего в себе два начала: «это субъект восприятия (наблюдатель) и субъект речи (говорящий). Введение в систему анализа этих двух взаимосвязанных факторов дает исследователю своеобразную координатную ось, от которой должна отталкиваться лингвистическая теория в интерпретации языка гак знаковой системы» (Кравченко 1996 : 4).

В рассматриваемом нами аспекте важно помнить о том, что эта координатная ось неотделима от следующего фактора: не существует индивидуума, свободного от национально-культурной принадлежности. Его даже и теоретически смоделировать трудно, так как язык настолько тесно и прихотливо переплетен с культурой; национально-культурные символы, с одной стороны, так прочно врастают в практическую деятельность людей, а с другой стороны, оставляют такое множество отпечатков в вербальном проявлении человека вследствие соприкосновения с объективной реальностью, что невольно приходит на ум физическое понятие диффузии, когда невозможно провести границу между частями чего-либо.

Специфика как таковая, как известно, выявляется только в результате сопоставления (в этом, так сказать, специфика специфики). В последние несколько десятилетий интерес языковедов к использованию сопоставительных методов проявляется не только на структурно-языковом уровне. Лингвистикой накоплено огромное количество результатов исследования отдельных фактов. Похоже, назрела необходимость их обобщения в самом широком смысле слова. Поэтому закономерно их обращение к рассмотрению различных языковых картин мира и, разумеется, к сравнению их в разных аспектах, в том числе концептуальной и перцептуальной сторон. Что касается изучения последней, подчеркнем, что «межъязыковое сопоставление экспериментальных материалов позволяет выявить такие параметры ассоциативного поля, которые могли остаться незамеченными при анализе данных отдельных языков» (Залевская 1979 : 48).

Ниже приводятся результаты межъязыкового сравнения ассоциативных реакций носителей русского и молдавского языков.

Надо признать, что метод свободного ассоциативного эксперимента довольно широко используется в настоящее время. Это объясняется тем, что теперь, помимо двух традиционно известных и признанных способов представления языка (язык-совокупность, воплощенный в текстах, и язык-система, отраженный в грамматиках и словарях), специалисты отмечают еще одно его проявление, а именно: «Ассоциативно-вербальная сеть, будучи онтологической по своей сути, фиксирует психологически релевантные связи и отношения, которые не находят отражения в системной и текстовой ипостасях языка» (Добровольский, Караулов 1993 : 5).

Таким образом, относительно новый и действенный метод ассоциативного эксперимента способствует выявлению и тех языковых фактов, которые остаются скрытыми при применении других методов исследования.

В нашем ассоциативном эксперименте принимали участие 200 испытуемых – 100:100, относящихся к разным половозрастным группам и различающихся по роду деятельности, но в преобладающей своей массе являющихся студентами.

Участникам эксперимента в качестве исходных слов были предложены следующие: *большой (mare), маленький (mic), жесткий (tare), мягкий (moale), громкий (tare), тихий (liniştit), звонкий (sunător), глухой (surd), мокрый (ud), сухой (uscat), черный (negru), белый (alb), длинный (lung), короткий (scurt), высокий (inalt), низкий (jos), глубокий (adine), мелкий, толстый (gros), тонкий (subţire), яркий (strălucitor), тусклый (palul), светлый (luminos), темный (întunecat) гладкий (neted), шершавый (scorţos), острый (ascuţit), тупой (tocit), твердый (solid), жидкий (lichid), густой (des), редкий (rar), кривой (strâmb), прямой (drept), широкий (larg), узкий (îngust)*. В скобках даны их молдавские корреляты (вслед за А. А. Залевской в процессе межъязыкового сопоставления ассоциатов будем говорить не об эквивалентах исследуемых слов в рассматриваемых языках, а лишь об их коррелятах, «поскольку полное совпадение семантической структуры слов в ряде языков – явление чрезвычайно редкое» (Залевская 1979 : 17).

Нетрудно заметить, что эти слова-стимулы складываются между собой в определенные пары (общим числом 18) компонентов, противопоставленных по значению (*большой – маленький, длинный – короткий, кривой – прямой* и т. д.), иначе говоря, представляют собой части бинарных оппозиций.

Отметим, что предложенный испытуемым перечень исходных слов непривычно велик (36 слов) по сравнению с относительно небольшим количеством стимулов, обычно предлагаемый в подобного рода исследованиях. Это было сделано сознательно: хотя, разумеется, такое увеличение объема исходного материала эксперимента сказалось как на его проведении, которое было сопряжено с определенного рода трудностями, так и на обработке результатов, потребовавшей значительных усилий (все подсчеты производились вручную), но зато в итоге была получена возможность попытки говорить о проявлении основных модусов перцепции в рассматриваемых языках – пусть в первом приближении.

Отдельно также был проведен другой эксперимент – в дополнение к первому. Словами-стимулами в нем послужили: *сладкий, кислый, горький, соленый,* семантика которых передает основные вкусовые оттенки. Они не образуют ярко выраженных бинарных оппозиций, по меньшей мере в своих прямых значениях, хотя в символическом смысле *сладкий – горький* являются противопоставленными (см. примеры, приведенные выше). По понятным причинам в данной публикации мы можем детально рассмотреть только некоторые из указанных оппозиций:

ЖЕСТКИЙ – МЯГКИЙ vs TARE – MOALE

Русские соотносят свойство *жесткий* с такими словами, как *камень, металл, колючий, орех,* [говяжье] *мясо*, а *мягкий – снег, хлеб, пух, мех, перина, подушка* и др. Наиболее частотными оказались: на слово *жесткий – стул* (16%) и *диван* (15%), на стимул *мягкий – характер* (14%). Любопытно, что последняя реакция возникала и на слово *жесткий*, только значительно – наполовину – реже. То есть в символическом плане русские связывают слово *мягкий* прежде всего с характером, ср. также примыкающие ассоциации *покладистый, человек* – это не значит ‘мягкий на ощупь’, а также обрисовывает проявления характера. Символические значения заключены и в таких реакциях на эти стимулы: *жесткий – грубый, неудобно, каменный, колючий, принципиальный*; *мягкий – пушистый, уютно, удобно*. К символическим же примыкают ассоциаты, образующие совместно со словом-стимулом выражение, употребляющееся в переносном значении, например, *жесткий стандарт/взгляд/поступок; мягкий климат/голос/подход*.

У молдаван самыми частотными являются другие ассоциации. На слово *tare*: piatra (камень) – 24% и *lemn* (дерево) – 16%, на слово *moale*: *pernă* (подушка) – 24% и *pat* – 12%. Очевидно, их можно отнести к эталонам выражения прямого значения указанных признаков. По смыслу к ассоциациям *lemn* и *pat* соответственно примыкают *scîndură* (доска) – 5% и *aşternut* (постель) – 6%. Менее многочисленны, но также заметны по количеству следующие ассоциаты:

а) *tare*: *metal* – 7%, *fer* (железо) – 7%, *oţel* (сталь) – 7% (которые можно объединить в отдельную тематическую группу, способную соперничать по частотности с эталоном твердости *piatră*); *nuca* (плод ореха) – 6%, *rocă* (скала) – 5%, *băutura* (напиток) – 5%. Последняя ассоциация оказалась возможной потому, что *tare* в молдавском языке – это не только ‘твердый’, но и ‘крепкий’, при невозможности подобного ассоциата в русском.

б) moa1e: *pâine* (хлеб) – 10%, *aluat* (тесто) – 6%, *iarba* (трава) – 5%, *brânza* – 5% и др.

Интересно, что в реакциях молдаван те слова, которые относятся к группе ‘мебель’ (*sofa* – диван, *scaun* – стул, *fotoliu* – кресло), выступали в качестве только одиночных реакций (ср. с результатами русских).

Среди символических реакций на слово *tare* укажем *puternic* (сильный, мощный), *serios* (серьезный), *dur* (жесткий, резкий, суровый), *rezistenţă* (сопротивление, противодействие). У стимула *moale* в эксперименте не обнаружено ассоциаций с символическим значением.

ЯРКИЙ – ТУСКЛЫЙ vs STRĂLUCITOR – PALID

Эта оппозиция интересна тем, что ассоциации на ее компоненты, выступающие в качестве исходных слов в нашем эксперименте, являются

очень концентрированными, а с другой стороны, значительно разнятся в рассматриваемых языках, прежде всего, за счет некоторого расхождения изначальных значений слов-стимулов в русском и молдавском языках. Наиболее частотные реакции русских на оба из них связаны со светом и цветом (с некоторым предпочтением первого), молдаване же увязали *strălucitor* с золотом (*aur*) и солнцем (*soare*), а *palid* – с цветом кожи.

Рассмотрим полученные результаты более детально:

яркий: *свет* – 46%, *цвет* – 22%, *солнце* – 14%, *личность* – 6 %, *огонь* – 4% и одиночные: *красный, что-то режущее глаза* и др. Как видно из результатов, в них, в основном, помимо собственно слова *свет*, задействовано значение ‘источник света’. Символические реакции – *успех, экстравагантный*;

тусклый: свет – 28%, цвет – 20%, лампочка – 6% и одиночные освещение, светлый, цвет лица, свеча, отсвет лампы, ночник, нет света, взгляд, пейзаж, занавески, стекло, туман, очки и т. п., среди которых наблюдаются не только слова в значении 'источник света', но и семантика которых связана со способностью пропускать свет или быть ему помехой, вплоть до отражения полного смыкания света с тьмой – тень, сумерки, заход, мрак. Символические реакции – мрачный, блеклый, слабый, расслабленность;

strălucitor: *soare* (солнце) – 34%, aur – 21%, *ochi* (глаза) – 8%, *Luceafăr* (вечерняя звезда – литературная ассоциация) – 5%. Среди одиночных отметим: *stea* (звезда), *bijuterie* (украшение), *licurici* (светлячок), *metal, diamant* (бриллиант), *păr* (волосы), *zăpada* (снег). На возникновение ассоциаций у участников эксперимента, видимо, повлияло то, что у исходного слова в румынском языке помимо значения ‘яркий’ есть еще два – ‘блестящий’ и ‘сверкающий’, которые и реализовались отчасти в полученных ответах. Переносные значения слова-стимула отразились в таких реакциях, как *vis* (сон), *lucru* (работа), *prostie* (глупость) и др., символическая ассоциация – *atrăgător* (притягательный);

palid: *fața* (лицо) – 35%, *om* (человек) – 12%, *bolnav* (больной) – 9%, *mort* (мертвый) – 4%, *piele* (кожа) – 4%. Отмеченные реакции опираются на существование в семантике слова-стимула двух основных значений – ‘тусклый’ и ‘бледный, бескровный’. Вопреки ожиданию, именно второе из них было избрано испытуемыми. А совершенно ясно, что прилагательное в данном значении сочетается в качестве признака с более ограниченным числом определяемых, одно из которых и было выдвинуто в большинстве ответов – *fața* (лицо), где имеется в виду именно цвет лица, что подтверждается и другими приведенными выше ассоциациями. Символические реакции ярко выражены и также соотносятся с указанным значением исходного слова – *slab* (слабый), *calm* (спокойный), *nemișcat* (неподвижный).

ТВЕРДЫЙ – ЖИДКИЙ vs SOLID – LICHID

Признак *твердый* русские в большинстве случаев увязали с реалией *камень*, воспринимая прежде всего прямое значение слова-стимула, а молдаване – с лексемами *om* (человек) и *bărbat* (мужчина), манифестируя восприятие в первую очередь переносного значения исходного слова. Что касается особенностей восприятия признака *жидкий*, то он вызвал у молдаван более устойчивые ассоциации, сконцентрировавшиеся в слове *вода*

(45%), в то время как русские хотя и дали в качестве преобладающей реакции слово *вода*, но всего в 13% случаев и на фоне большого разброса остальных ассоциаций, представляющих в основном такие слова, которые обозначают реалии, могущие быть жидкими в большей или меньшей степени, соотнося, таким образом, характеристику «жидкий» с признаком «редкий*»: суп, кисель, крем, соус, борщ, каша* и др., во многом совпадающие с ассоциатами на стимул *редкий* (см. ниже).

Представим выявленные ассоциативные поля в более детальном виде:

твердый: *камень* – 21%, *характер* – 14%, *хлеб* – 13%, *рука* – 3% и одиночные, так или иначе дополняющие и поддерживающие значения уже приведенных слов, – *драгоценный камень сухарик, орех, орешек, форпост, стержень, рука, папа, сухой хлеб, личность, жесткий человек* и более редкие модели связей – *зубы скрипят, грызть,* а также *мягкий, глина*;

жидкий: *вода* – 13%, *суп* – 12%, *крем* – 7%, *кисель* – 6%, *соус* – 6%, *ртуть* – 5%, *борщ* – 4%, *смесь* – 4%; одиночные – *квас, каша, как вода, плывет, душа, стекло, мыло, кристалл, азот, шампунь, масло* и др., среди которых ряд парадигматических – *скользкий, желеподобный, невкусный*;

solid: *om* (человек) – 29%, *bărbat* (мужчина) – 13%, *gheață* (лед) – 11%, *corp* (тело) – 4%, *substanţă* (вещество) – 4% и одиночные *diamant* (алмаз), *plumb* (свинец), *metal* (металл), *materie* (материя), *a arăţa solid* (выглядеть солидно), *piatră* (камень); парадигматические: *bun* (хороший), *reprezentant* (представительный) и др.;

lichid: *apă* (вода) – 44%, *lapte* (молоко) – 6%, *substanţă* (вещество) – 4%, *ud* (влажный) – 4% и одиночные *suc* (сок), *ceai* (чай), *creier* (мозг), *a curge* (течь), *amestecat* (смешанный), *acid* (кислота), *soluţie* (раствор), *chimie* (химия) и т. д.

И у русских, и у молдаван в ассоциациях выделяется множество переносных значений слова *твердый* (в отличие от стимула *жидкий*, изначально почти их лишенного), однако они разнятся: у первых это ‘стойкий’, ‘упорный’, ‘напористый’ (но чрезмерность, избыточность признака превращает его в собственную противоположность – это объясняет такие ассоциаты, как *тупой, глупый*), у вторых – ‘представительный’, ‘обеспеченный’, что отражено и в символических ассоциациях, прямо выделяющих указанные семы, и в целом ряде других, содержащих их имплицитно, причем имеется в виду не только материальная обеспеченность, но основательность в широком смысле (ср., например, такие ассоциаты: *om de afaceri* – деловой человек, бизнесмен, *inteligent, om cu cunoștințe vaste* – человек с обширными знаниями). Это объясняется тем, что исходное слово *solid* заключает в себе несколько словарных значений: 1. твердый, 2. крепкий, надежный, 3. солидный, основательный, 4. большой (Dicţionar roman-rus 1980), отличных от значений русского *твердый*.

Объединим подробные выводы, предварительно приведенные по каждой паре признаков в ходе непосредственной обработки результатов эксперимента и сделаем ряд обобщений по всему анализу характеристик.

1. Все слова-стимулы русского языка, составляющие оппозиции по признакам, имеют корреляты в румынском языке, за исключением одного случая (в паре *мелкий – глубокий*, например, о тарелке, реке): *мелкий – 0*.

2. Анализ характеристик, связанных с модусами перцепции в русском и молдавском языках, показал, что в одних случаях ярко вырисовываются эталоны проявления рассматриваемых признаков (например, *глубокий* и *adînc* – *колодец* и *fântână*; *твердый – камень* и *металл*, а его коррелят *tare – piatra* [камень] и *lemn* [дерево]; *яркий – свет*, а его коррелят *strălucitor – soare* [солнце]; *острый* и *ascuţit* – *нож* и *cuţit* [нож] и т. д.) в других случаях наблюдается значительный разброс реакций и такой эталон выявить не удается.

3. Значения исходных слов, обычно многозначных, оказывают решающее влияние на выбор ассоциатов. Некоторые слова, именующие признаки – модусы перцепции, воспринимаются носителями исследуемых языков прежде всего в своем первичном, прямом значении и непосредственно соотносятся с реалиями – обладателями этих характеристик: *тонкий – лед, gros* (толстый) – *copac* (дерево), другие же вызывают у говорящих реакции, в которых проявляются переносные значения лексем, обозначающих эти признаки: (*scurt* (короткий) – *viața* (жизнь), *мягкий – характер* и т. д.

4. На выбор той или иной реакции влияет и учет грамматической структуры слова, что отчетливо показал дополнительный эксперимент со словами-стимулами в значении вкусовых оттенков.

5. Из всех пар признаков наиболее яркая символика и оценочность пронизывает реакции на компоненты оппозиции *светлый – темный* и *luminos* – *întunecat*, хотя практически на все исходные слова были даны те или иные символические реакции.

В связи с рассмотрением данной темы приведем одно любопытное высказывание Хуана Валеры, определенное время жившего в России в составе испанского посольства. Склоняясь к мысли об эмпиричности русского сознания, о большем, по сравнению с западноевропейскими народами, прагматизме русского народа, в своих «Письмах из России» он утверждает: «Мне кажется, что эти люди скорее предрасположены к практической стороне жизни, чем к высоким метафизическим материям; то, что они видят, им понятнее, чем то, что они слышат, а то, что они ощущают, понятнее, чем то, что они видят; они скорее имитируют, чем изобретают, и в глубине души они скорее сенсуалисты, чем спиритуалисты» (Цит. по: Багно 1997 : 11). Люди могут делать выводы, кажущиеся им непреложными истинами, относительно себя и своего народа, могут пытаться предположить наличие определенных свойств у других народов, но правильность таких выводов можно проверить только экспериментальным, опытным путем. На человека, делающего заключения подобного рода, всей тяжестью ложится бремя доказывания – onus probandi. По этому поводу напрашиваются размышления более широкого плана. Каждый (а не все другие в совокупности) этнос воспринимает каждый другой иначе, согласно своему национальному самосознанию, и истина, объективность «исчезает», складываясь из мозаичных элементов, модифицируясь в пространстве и во времени, скрываясь за этими модификациями и все же не переставая при этом быть истиной. В иной культуре многое непонятное притягивает, многое и отталкивает, но при этом несомненно одно – связь этих впечатлений и оценок с культурой собственной, этическими и эстетическими нормами, своим мировосприятием.

Библиографические ссылки

Ананьев, Б. Г. *Психология и проблемы человекознания*. Санкт-Петербург: Питер, 2001.

Багно, В. Е. Россия и русские глазами испанцев // *Русская литература*, 1997, № 2, с. 3-13.

Благутина, В. В. Анатомия вкуса // *Химия и жизнь*, 2010, № 10, с. 34-38.

Гачев, Г. Д. Европейские образы пространства и времени // *Культура, человек и картина мира.* Москва, 1987, с. 198-227.

Гачев, Г. Д. *Национальные образы мира*. Москва, 1988.

Джиоева, А. А. О семантике словосочетания: к проблеме языковой картины мира // *Язык и культура.* Доклады и тезисы международной конференции. Киев, 1994, с. 150-152.

Добровольский, Д. О., Караулов, Ю. Н. Идиоматика в тезаурусе языковой личности // *Вопросы языкознания*, 1993, № 2, с. 5-15.

Залевская, А. А. Межъязыковые сопоставления в психолингвистике. Калинин, 1979.

Кравченко, А. В. Когнитивные структуры пространства и времени в естественном языке // *Известия РАН. Серия языка и литературы*. Т. 55. 1996, № 3. С. 3-24.

Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // *Вопросы языкознания*, 1994, № 6. С. 79-100.

Сукаленко, Е. И. Аккумулятивная функция языкового знака и проблемы культурологии // *Язык и культура.* Доклады международной конференции. Киев, 1993, с. 22-29.

Dicţionar roman-rus. Bucureşti–Moscova, 1980.

.

DIALOGICA LITERARĂ

LITERARY DIALOGICS

CZU: 811.133.1

ASPECTS DE LA QUÊTE DE L`IDENTITÉ EUROPÉENNE CHEZ LES AUTEURS ROUMAINS D`EXPRESSION FRANÇAISE DU XIXe SIÈCLE

Andreea VLĂDESCU
Universitatea Spiru Haret, București

The history of culture explains the modernization of Romania since the 19th century through political, creative and external scientific factors.
To these are added the even less explored internal factors. Among them, our work addresses the Romanian authors who created texts in French, the universal language of the culture during the century.
Our study excludes the female contribution, on which we have focused in another work. Without pretending to exhaust the subject, we propose the identification of some categories of writers and a typology of the texts elaborated by them.
Also, our research explains the motivation of the writings in French for each generation of writers and exemplifies and comments texts of the most representative among them (Asachi, Alecsandri, Russo, Bolintineanu, Kogălniceanu, Bălcescu, Carada, members of the noble families Bibescu and Brătianu, A. D. Xenopol).
Key words: *Cultural dialogue, context, cultural intermediate, historical/political plead, modernity, intertext, aesthetic affirmation, cultural identity.*

L'histoire culturelle explique l'entrée des Roumains dans la modernité à partir de la fin du XVIIIe siècle et pendant l'entier siècle suivant, par des éléments rattachés à l'histoire (politique) et à l'expérience (créatrice et scientifique) d'origine étrangère.

Afin de développer cette perspective, notre ouvrage met en relief un convaincant argument interne fort peu étudié, d'habitude ignoré ou marginalisé. Il s'agit des catégories d'auteurs roumains qui ont élaborés des différents textes en français, la langue de la culture universelle du XIXe siècle.

Notre approche n'envisage pas la contribution féminine à cet égard, qui a fait l'objet d'une recherche que nous avons publiée ailleurs. Sans avoir la prétention d'éclaircir à fond ce problème, nous nous proposons plutôt de répondre à certaines questions suscitées par cette perspective.

Une première question imposée par ces textes est pourquoi des jeunes intellectuels roumains, ainsi que des personnalités culturelles / politiques confirmées optent pour l'expression étrangère. Cette question est d'autant plus légitime à un moment où l'Occident venait de découvrir – sinon l'existence effective – au moins le potentiel économique, politique et spirituel des deux provinces, les principautés valaque et moldave, étant intéressé par leur individualité spirituelle et culturelle.

Ce qui nous semble légitimer cette question est le fait qu'au lieu de se présenter aux occidentaux – en guise de carte de visite – par des traductions (de notre riche et originale culture folklorique, de notre tradition historiographique) ou par des présentations des sites historiques / des paysages magnifiques du pays, les Roumains cultivés du temps ont eu une option spécifique, inédite.

Pendant l'entier XIXe siècle, l'âge de notre entrée dans la modernité, les créateurs roumains ont fait des remarquables efforts pour récupérer les retards esthétiques et de vision artistique et, qui plus est, de confronter leurs perspectives avec celles européennes. Certains ont eu l'audace de le faire en français et ils sont précisément ceux qui font l'objet de notre recherche.

Par tradition, l'histoire culturelle explique et illustre amplement ce choix par un enchaînement de faits concrets et nuancés au fur et à mesure que le siècle s'écoule. C'est ainsi que, pour la plupart du temps, dans la relation de plus en plus intense des Roumains avec le français, on doit remarquer une certaine diversité de formes et de manières d'entremise.

Il s'agit, en premier lieu, du fait que le français était la langue de communication des élites aux cours princières de Iassy et de Bucarest et dans les familles des nobles roumains, à partir de la fin du XVIIIe siècle. C'est ainsi que dans les maisons roumaines des élites sociales, on causait d'habitude en français, tandis que le roumain était la langue quotidiennement employée avec les domestiques, les fonctionnaires ou au marché.

D'ailleurs, les descendants des boyards, apprenaient le français au plus bas âge, grâce aux bonnes et aux précepteurs étrangers, exilés politiques / chassés du Pentagone par la Révolution française. À cet égard, en 1928, dans *Istoria învăţământului românesc*, N. Iorga fournit une liste des principaux précepteurs qui éduquent des personnalités marquantes de la culture roumaine du XIXe siècle. Ainsi, Fleury est le professeur du poète Costache Conachi (1778-1849) ; F. Colson est le premier enseignant de Iancu Văcărescu (1792-1863) ; L'hommé instruit M. Kogălniceanu (1817-1891), Cuénim ouvre en 1812 un pensionnat fréquenté par Costache Negri (1812-1876), Matei Millo (1814-1896), Vasile Alecsandri (1818 / 1821-1890), M. Kogălniceanu (après le départ de L'hommé).

Vers la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, dans les principautés, auprès du grec moderne (l'idiome des princes régnants, imposés par les souverains turcs, à partir de la première moitié du XVIIIe siècle), le français était aussi la langue de l'enseignement roumain moyen et supérieur. L'enseignement (officiel) du français débute d'ailleurs en 1766 en Valachie, ou il est imposé à Colegiul Domnesc, par le prince régnant Alexandru Ipsilanti.

C'est ainsi qu'à cette époque, les garçons – au moins aisés, sinon riches –, les adolescents perfectionnaient et diversifiaient l'usage du français dans les écoles grecques phanariotes valaques à partir de ce collège (fondé en 1707 par Constantin Brâncoveanu) et dans « Academia Învăţăturilor şi Epistimurilor » de Iassy (qui continuait depuis 1766 l'ancienne école de Trei Ierarhi).

Les jeunes filles de bonne famille étaient familiarisées avec la lecture, la danse et surtout avec la conversation des salons et avec les principes de la gestion d'une famille / d'une maison dans les pensionnats, les « instituts de demoiselles », qui ont proliférés surtout à partir de la deuxième moitié du siècle. Le plus célèbre à cet égard est le pensionnat de Iassy de la sœur de Titu Maiorescu, Emilia Humpel.

En tant que langue diplomatique, dans les principautés roumaines pendant la première moitié du XIXe siècle, le français a été employé et soutenu aussi par la communication officielle / quotidienne avec les ambassades de Bucarest et de Iassy, ainsi qu'avec les bataillions militaires russes, en perpétuel mouvement vers les champs balkaniques de confrontation avec les Turcs. Pendant notre entrée dans la modernité, superficielle et extérieure, la filière russe pour l'usage du français

dans les principautés est active surtout durant les guerres russo-turques de 1787-1792 et de 1806-1812.

A partir de la deuxième décennie du siècle, les tournées des comédiens français, ou jouant en français dans des salles louées à cet effet, ont consolidé l'emploi du français, tout en créant un horizon d'attente théâtrale, dans ces provinces dépourvues de toute tradition dramatique livresque. Nous considérons significatifs à cet égard les tournés théâtrales des troupes étrangères qui offrent un répertoire dramatique de vaudevilles, de mélo et d'opéra, en français et rarement en allemand et en italien.

D'ailleurs, au début, le public de masse – qui suivait pendant ces spectacles le mouvement et l'action – faute de connaître la langue – nommait génériquement « comedii nemţeşti» les représentations des troupes étrangères : polonaise (en 1810), allemandes de : Johan Gerger (1818-1819), Eduard Kreibig (1824, 1828, 1830-18310, Theodor Müller (1833), italienne (1820-1821), russe (1820).

Vers la moitié du siècle, les spectacles des troupes françaises sont un lieu de rencontre d'un public élitiste avec celui de masse, fort intéressé d'imiter la « mode » de la noblesse, d'être au courent et de s'approprier toute nouveauté parisienne. Les troupes de Foureaux-Hette (1831-1841), Victor Filhol (1838-1839), Valéry (1838), Delmary (1850) réussissent à combler l'attente de ce public, qui se prépare à travers la sensibilité et le dramatisme du mélo pour une réception de masse de l'actualité du drame romantique.

La fréquentation des cabinets de lectures où on trouvait une riche bibliographie occidentale a réussi, au beau milieu du siècle (et vers sa fin), de consolider en même temps que l'emploi du français la culture d'un nouveau public. Assez nombreux, par rapport à la population alphabétisée des principautés, ce public est aussi assez diversifié : scolaire, moyen, des élites sociales.

La Bibliothèque de l'Académie Roumaine garde les catalogues de lectures des librairies de Iassy (tels ceux de : 1847, 1852, 1854, 1868, 1878) et de Bucarest (de 1846, 1847, 1850, 1852, 1853, 1868-1869, 1873, 1875), qui enregistrent les titres des ouvrages commandés aux maisons d'édition françaises.

Familiarisé chez soi avec le français, perfectionné culturellement par ses lectures et par la fréquentation des écoles des deux capitales, l'intellectuel / le créateur roumain du XIXe siècle a été modelé spirituellement aussi par de différentes formes de contacts directs avec le français.

C'est ainsi qu'en Roumanie, à travers le temps, on constate que le contact indirect est complété par celui direct, qui renforce l'usage du français. Selon notre opinion, l'ensemble des faits qui circonscrit ce phénomène n'est pas en soi une explication de cette option linguistique, mais il ébauche plutôt son contexte socioculturel.

En plus, historiquement, le français était la langue de nos principaux alliés contre l'empire ottoman et dans la lutte pour la constitution de l'état national et il représentait aussi le principal support spirituel de ce peuple latin des confins de l'Europe. C'est peut-être pourquoi – placés dans le contexte qu'on vient d'ébaucher – pour les intellectuels roumains notables du XIXe siècle – l'option pour le français constituait en même temps l'expression du désir d'affirmer dans cette langue la conscience d'une identité européenne.

Depuis les débuts de nos relations avec cette « grande sœur latine », pour les créateurs / fondateurs de la culture nationale moderne cette conscience était

indissociable aussi du sentiment de posséder une individualité propre (d'esprit et de sentiment) que du désir inassouvi d'être à jour quant à l'art et à la science. Par conséquent, nous considérons que l'histoire de notre culture développe simultanément à ses débuts la récupération des retards et la synchronisation avec les mouvements occidentaux et, vers la deuxième moitié et la fin du siècle, la création des modèles internes, qui allaient régir les chefs-d'œuvre nationaux du XXe siècle.

Les textes définitoires pour cette quête de l'identité, exprimée aussi à l'usage / à l'adresse de l'étranger par la spiritualité roumaine du XIXe siècle sont fictionnels, politiques / historiques, culturels (portant sur la vie sociale, les évènements contemporains, l'actualité politique).

Parallèlement à ces domaines, au fur et à mesure que les études supérieures ont formé une consistante intellectualité autochtone, on pourrait parler d'une littérature scientifique développée dans tous les domaines du savoir moderne, des thèses des doctorats soutenus à l'étranger, des articles et des recherches, qui ne font pas l'objet de notre approche.

Pour l'époque étudiée, la liste de plus de 100 personnalités significatives que nous avons établie nous a permis l'identification de trois catégories représentatives d'auteurs roumains d'expression française : hommes politiques et historiens, passeurs culturels, grands écrivains.

Parmi ces séries, celle qui fait l'objet de cette recherche est celle des écrivains. Faute de pouvoir développer dans cet article des considérations portant sur les auteurs des deux premières catégories mentionnées, nous passons seulement en revue les plus représentatives personnalités à cet égard.

Il s'agit en premier lieu des fondateurs culturels (de l'étude scientifique de l'histoire en Roumanie, Mihail Kogălniceanu – 1817-1891 ; Nicolae Bălcescu, 1819-1852 ; A. D. Xenopol, 1847-1920) des institutions modernes (Ion Heliade-Rădulescu, 1802-1872 ; Eugeniu Carada – 1836-1910), ainsi que des intellectuels militants pour l'union des principautés roumaines et pour l'indépendance nationale, qui développent toute une littérature de textes politiques, militants et polémiques, rattachés à l'actualité quotidienne et aux grands idéaux nationaux.

On pourrait intégrer dans cette dernière catégorie les diplomates issus des grandes familles nobles de la Valachie (telles que celle des Bibescu – Gheorghe, 1804-1873, prince régnant et père des trois autres : Nicolae, 1832-1890 ; George, 1834-1902 ; Alexandru, 1842-1911) ou les Brătianu (les frères Ion C., 1821-1891 et Dimitrie, 1818-1892 et le fils de Dimitrie, Stroe, 1872 / 1873-1892).

Parmi les passeurs culturels, si l'on ignore à bon escient les personnalités féminines, on pourrait retenir : Costache Aristia (1800-1860), Cezar Bolliac (1813-1881), Mihai (Mişu) Văcărescu – nom de plume Claymoor – (1843-1903), qui, en dépit des ironies de Caragiale, marque quand même le tournant vers le XXe siècle au moins par sa contribution aux débuts du cinéma en Roumanie.

Pour la série des écrivains, nous limitons nos considérations aux ***grands noms /*** à ***des auteurs roumains consacrés qui s'expriment aussi en français***. À cet égard, nous avons identifié des écrivains appartenant à toutes les générations littéraires significatives du XIXe siècle.

Gh. Asachi (1788-1869), qui domine en Moldavie la culture des *premières deux décennies du siècle*, est le chef de file de la série des écrivains roumains notables qui s'expriment aussi en français. En plus, il est le patriarche d'une

famille d'intellectuels roumains qui s'est consacrée – par les textes en français – à faire connaître à l'étranger le pays, son histoire et ses origines nobles.

Ainsi, la femme d'Asachi, *Eleonora Tayber* (1789-1877), musicienne, est l'auteur des librettos et des couplets des pièces historiques du poète moldave. Adoptée par Asachi, la fille d'Eleonora Tayber, Hermiona (1821-1900) rédige en français des mémoires à double importance, historique et biographique. D'ailleurs elle demeure la plus importante source biographique aussi pour la vie, l'œuvre et les relations avec les Roumains du philosophe romantique français, Edgar Quinet, son mari (*Cinquante ans d'amitié Michelet-Quinet*, 1873), que pour le contexte et les évènements politiques européens de la première moitié du XIXe siècle (*Memoires d'exil*, 1873, *Correspondence avec C.A.Rosetti*, 1967).

Traductions personnelles, mais créatrices, par les écarts envers les versions roumaines, les ouvrages d'Asachi en français témoignent plutôt des repères hybrides de *l'esprit des lumières*, l'époque de sa formation italienne. D'ailleurs, en tant qu'illustration d'un choix parmi une diversité de textes, ses créations publiées en français sont significatives d'un double point de vue.

En premier lieu, les textes sont illustratifs pour ce que l'auteur considérait représentatif quant à sa personnalité artistique, mais aussi pour son opinion esthétique envers son propre œuvre (*Notice biographique pouvant servir de supplément à l'article G. Assaky, publié dans le Dictionnaire des Contemporains*, 1858). Ainsi, les versions françaises de ses œuvres fictionnelles ayant une évidente valeur éducative, envisageaient l'intérêt d'un public roumain instruit / étranger (*Doquie et Trajan, légende populaire des Roumains suivie d'un itinéraire au mont Pion*, 1840 ; *Combat des moldaves contre les chevaliers teutoniques à l'an 1423*, 1845 ; *Nouvelles historiques de la Moldo-Roumanie. Traduites du roumain*, 1866).

Les noms significatifs pour *le romantisme de '48* (M. Kogălniceanu, N. Bălcescu (déjà mentionnés), V. Alecsandri, A. Russo, D. Bolintineanu) illustrent l'idée que, dans les conditions de l'absence totale d'une tradition de création livresque, la littérature roumaine fraye une modernité synchrone à celle occidentale. Et dans ce sens l'emploi du français a eu son fin mot à dire…

Le fait que *les grandes personnalités littéraires des années 60-80* emploient moins le français – qui demeure la langue de l'instruction à l'étranger de la noblesse, des voyages et de tout contact extérieur, par rapport à la génération antérieure – témoigne de l'expérience culturelle déjà acquise et de l'impact du roumain sur un public consommateur d'une littérature nationale en plein essor.

C'est pourquoi Al. Odobescu et I. Ghica, les plus importants écrivains de cette série, rédigent en français justement les textes qu'ils considèrent d'intérêt à l'étranger ou qui pourraient avoir un certain effet sur l'évolution culturelle / la politique même du pays…

Pour *les deux dernières décennies du siècle*, l'emploi du français circonscrit les contours d'une littérature d'expression étrangère, complémentaire et parallèle à celle nationale, roumaine, qui avait déjà produit des chefs-d'œuvre et qui avait créé des modèles internes.

Le développement sans précédent de la vie socioculturelle et politique des Roumains de cette époque va de pair avec un changement d'essence de la motivation même des textes roumains d'expression française. Il s'agit du remplacement de la volonté de s'exprimer dans cette langue étrangère par l'orgueil de la confrontation (dans les form(ul)es « actuelles » à l'époque) entre la pensée et

le potentiel créateur d'une jeune nation en pleine affirmation avec la tradition et l'expérience occidentale.

Donc, outre leur importance pour l'évolution de notre histoire littéraire, pour la culture roumaine, nous considérons représentatives les personnalités de cette période pour une motivation de l'usage du français encore plus complexe que celles antérieures.

L'auteur qui synthétise toutes les motivations de la rédaction des textes en français pendant « un premier temps » de notre entrée dans la modernité – qu'il domine esthétiquement par son autorité culturelle et historique – est V. Alecsandri (1818-1890).

Formé dans le pensionnat du français Cuénim, futur bachelier parisien et étudiant à la Sorbonne, notre premier grand écrivain total (poète prosateur, dramaturge) fait ses débuts littéraires en 1837, justement dans la langue de ses études. L'adolescent V. Alecsandri est l'auteur de toute une série de poésies, qui attestent les ressources de sa future création : *A M. de Lamartine*, *Marie*, *Les brigands*, *Le petit rameau.*

Le français est employé aussi en tant que langue familière, des études et de la communication quotidienne par Alecu Russo (1819-1859), un congénère d'Alecsandri, qui n'a pas des prétentions littéraires, se considérant un simple et humble intellectuel militant, même si, en réalité, il demeure l'une des personnalités littéraires remarquables de l'époque.

Grâce à l'aisance de s'exprimer dans la langue de ses études (en Suisse), A. Russo réussit par ses œuvres de jeunesse de réaliser un consistent répertoire romantique. Il s'agit des amples poèmes d'inspiration moyenâgeuse (*La Mort d'Alibaud* ; *Epitaphe d'Alibaud*, demeurés manuscrits), des approches rhétoriques, à prétentions scientifiques (*Décébale et Etienne, étude historique*) ou révolutionnaire et militant (*Chant de la Roumanie*), ainsi que des mémoires.

Un entier cycle poétique publié en 1841 dans « Le Glaneur moldo-valaque » illustre l'appétit du jeune V. Alecsandri, comme de toute sa génération, pour le romantisme originaire, larmoyant (*La jeune fille*), pittoresque (*Le cosaque*), exotique (*Zunarilla*). Datant de l'époque de ses études, les poèmes illustrent aussi le désir de dépasser l'absence de tradition esthétique et celle d'un langage poétique roumain consolidé, par le recours au modèle esthétique actuel à l'époque.

Œuvres posthumes, publiées à partir de 1908, comme la plupart de ses textes, les mémoires consacrent Russo en tant que fondateur du genre en Roumaine. D'ailleurs, chez nous, ses proses esquissent l'univers thématique des mémoires de souche romantique : notes de voyage et tableaux de la nature (*Souvenirs*, *La Pierre du Tilleul…*, *Le Rocher du Corbeau*), essais autobiographiques (*Sovéja, journal d'un exilé politique en 1846*), évocations critique de la « physiologie » de l'habitant de la ville de province et de la vie urbaine roumaine (*Iassy et ses habitants en 1840*)

Publié à Paris en 1853, le recueil de *Ballades et chants populaires de la Roumanie (Principautés Danubiennes*) a démontré à l'étranger l'originalité de la création folklorique autochtone, en la proposant en tant que source pour la jeune poésie roumaine livresque. Cette œuvre où il se proclame avec modestie « traducteur », illustre en même temps à l'étranger la propre force créatrice d'Alecsandri. D'ailleurs, le texte est aussi l'expression du patriotisme du poète

moldave, tout comme *Le chant du latin*, poésie couronnée par les félibres, au concours de Montpellier de 1878.

Issu aussi de son sentiment patriotique, le désir d'exposer les problèmes contemporains des provinces roumaines et de les faire connaître à l'étranger en tant que contrées européennes anime les articles publiés par le « journaliste » I. Ghica. L'auteur s'avère être un fin observateur, plein d'humour dans la série des *Correspondance de Bucarest*, publiée par « le National » (de 19 octobre 1839 à 18 mars 1840). Ici, l'auteur suggère souvent la rémission des travers sociaux, politiques et des mœurs anachroniques par des remèdes modernes. Parfois lyriques, les articles de « Journal de Constantinople », signés « Ion », par une certaine nostalgie du passé, annoncent dès 1849 son chef-d'œuvre, *Scrisori către V. Alecsandri* (1889-1892).

Le même sentiment patriotique, doublé par le désir d'une réelle connaissance occidentale des réalités roumaines, déterminent Al. Odobescu (1834-1894), l'un des derniers humanistes roumains au pied de la lettre, de rédiger les éclatantes études consacrées à la présentation du pays à l'Exposition Universelle de Paris de 1867 : *Notice sur les antiquités de la Roumanie* (Paris, 1868), et *Notice sur la Roumanie au point de vue de son économie rurale, industrielle et commerciale, suivie du catalogue spécial des produits exposés dans la section roumaine, à l'Exposition Universelle de Paris en 1867 et d'une notice sur l'histoire du travail dans ce pays.*

Texte unique, revendiqué aussi par la science que par la littérature, *Le tresor de Petrossa. Historique, description, étude sur l'orfèvrerie antique* (1889-1890) rattache les découvertes archéologiques de la Roumanie à un certain circuit des valeurs internationales. Consistants, les trois volumes de l'œuvre associent à l'érudition et à une riche documentation, le rythme alerte d'une action policière, souvent nuancée par une fine analyse psychologique. D'ailleurs, par cette œuvre richement documentée, Odobescu s'affirme en tant que l'un des fondateurs de l'archéologie nationale.

Eparpillées dans les revues françaises, de nombreuses poésies d'Alecsandri, l'un des premiers ambassadeurs (« ministre plénipotentiaire à Paris ») du jeune royaume de la Roumanie en France, suggèrent l'orgueil créateur. Le raffiné diplomate esquisse à l'étranger l'image consolidée d'abord dans son pays. Il s'agit des hypostases du poète. Placé au cœur de la cité, il s'érige en témoin et chroniqueur de son époque, qui confesse une expérience tragique : personnelle (*6 mars 1846*) ou collective (*Le chant du cygne pour un Communaux*, 1871). En pleine nature, il transcrit dans les termes d'une surprenante actualité esthétique le vécu momentané (*Festin au bord du Rhône*, 1882, *Le signal du réveil*, 1884).

Le vaudeville d'Alecsandri, *Les Bonnets de la comtesse* (1882) peut être considéré aussi plutôt une réplique à ses comédies, qu'une illustration de la capacité du répertoire dramatique roumain d'absorber les modèles étrangers, après seulement un demi-siècle d'exercice de création livresque, et réalisant de la sorte la synchronisation avec l'actualité européenne, au niveau de la pièce de divertissement.

Demeurés manuscrits, la traduction d'Alecsandri de la pièce et le libretto de l'opéra *Ovide*, créés aussi par l'auteur, devaient consacrer à l'étranger l'image d'un néoclassique roumain, rapportable pleinement à ses contemporains français… Donc, dans le cas de ces œuvres de maturité créatrice, la personnalité roumaine,

après l'affirmation autochtone, aspire, par la rédaction en français, à la consécration littéraire occidentale.

À l'époque où il occupait des positions privilégiées dans les institutions culturelles nationales et jouissait d'une grande célébrité chez nous, D. Bolintineanu, a publié à Paris son volume *Brises d'Orient* (1866), une décennie après les *Ballades* d'Alecsandri, étant mû par le même orgueil du créateur, qui envisage cette consécration en tant que succès final, accomplissement de ses aspirations esthétiques. La confirmation à cet égard a été exprimée à tous les niveaux de la réception de cette anthologie lyrique : par les éloges de la *Préface*, dus au poète Philarète Chasles, qui prépare de la sorte l'accueil de l'œuvre, par le commentaire enthousiaste de V. Hugo, qui, dans sa correspondance exprime la position de la « rumeur culturelle », par la chronique chaleureuse de Theodore de Banville, qui recommande l'œuvre au grand public sentimental, formé dans l'atmosphère et dans l'esprit romantique.

Esprit polémique et conflictuel, en désaccord avec la plupart de ses congénères et avec la majorité de l'opinion publique, haï et méprisé, injurié et contesté, repoussé par ses contemporains, Al. Macedonski, véritable carrefour esthétique des orientations esthétiques modernes d'au début du XXe siècle nous paraît tracer par ses œuvres d'expression française le chemin en sens inverse.

Lui il n'aspire pas à une notoriété européenne pour confirmer la place acquise dans la littérature autochtone. Tout au contraire, il envisage de réhabiliter sa position dans la conscience culturelle nationale. C'est pourquoi ses relations avec la France sont plus diversifiées, à partir des voyages et des relations sociales / professionnelles, jusqu'aux longs séjours et aux collaborations aux périodiques francophones.

Un premier pas en cette direction est la fébrile collaboration de Macedonski aux revues belges et françaises, surtout après son injuste attaque de 1883 contre Eminescu le font remarquer en Occident. Ainsi, ses poèmes publiés à « la Revue Française » et à « la Revue du monde latin », ainsi qu'aux publications belges « La Wallonie » et « l'Elan littéraire » le font inclure parmi les fondateurs du symbolisme européen.

Aspirant à la gloire européenne, Macedonski se rattache surtout par son œuvre en français aux expériences littéraires occidentales. De la sorte, tout comme son rival Eminescu, il réussit à se détacher non seulement de l'esthétique canonique, mais aussi des motivations inspirées par l'expérience autochtone, forgée par Alecsandri.

En dépit de son succès plutôt d'estime, loin de la renommée acquise par Bolintineanu (à son époque) et de l'influence du « ministre » Alecsandri, les ouvrages en français de Macedonski attestent un écrivain roumain d'envergure européenne.

Synthétisant les options esthétiques du poète, le volume *Bronze* (1896) dépasse les contours des mouvements artistiques justement par la découverte de leurs convergences, allant de l'exemplarité romantique vers l'exceptionnel classique / de la morale parnassienne ou vers la polychromie du symbolisme. C'est pourquoi l'auteur fait l'objet d'un substantiel éloge dans la prestigieuse revue « Mercure de France ».

Le calvaire du feu (1903), passe presque inaperçu à l'étranger, tandis que l'histoire littéraire allait le déclarer le premier roman lyrique roumain. Œuvre

étrange, d'un caractère expérimental bien marqué, il est une réplique aussi à la tradition (de l'ancienne idylle pastorale, issue de l'antique œuvre de Logos, *Daphnis et Chloé*), qu'à l'expérience contemporaine (de la sensualité déchaînée des œuvres de d'Annunzio).

Le drame *Le fou* est un multiple défi. Publié et mis en scène en 1913, il est le texte de mures questions portant sur la condition du génie, d'autant plus pressantes qu'elles sont formulées à la veille de la première guerre mondiale. En même temps, la pièce s'attaque à la tradition dramatique et met à l'épreuve les forces créatrices, du poète et du prosateur confronté au tragique du drame.

En guise de conclusion, on pourrait apprécier que les causes de la rédaction en français des textes roumains du XIXe siècle reflètent l'acquis d'expérience, l'augmentation de la confiance d'une jeune littérature dans sa propre valeur. D'Alecsandri à Macedonski, notre exercice créateur a évolué du niveau de l'apprenti – soit-il brillant et expressif – vers celui d'un égal, d'un partenaire, encore hésitant, mais bien ancré dans sa propre contemporanéité. Autrement dit, tout en trouvant des réponses propres aux problèmes contemporains universels, nous avons acquis l'identité européenne, en gardant la spécificité de nos points de vue et des approches esthétiques…

Références bibliographiques

Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Arthème Fayard, Paris, 1991.

Bădescu, Irina, *Le roumain dans (tous) ses états,* in New Europe College, Yarbook1994-1995, Humanitas, Bucureşti, 1995.

Catalogue général des livres qui se trouvent au magasin de librairie de C. A. Rosetti & Winterhalder à Bucarest, 1847 (I. 512.197).

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă,* Paralela 45, Piteşti, 2005.

Djuvara, Neagu, *Le pays roumain entre l'Orient et l'Occident,* Publications des Orientalistes de France, Paris, 1960.

Iorga, Nicolae, *Istoria învăţământului românesc*, Cultura naţională, Bucureşti, 1928.

Librăria Junimea. Catalogul cabinetului de lectură Franceso-German, Iassy, 1868 (I. 166.272).

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Polirom, Iaşi, 2017.

Nies, Fritz, *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident,* P.U.F., Paris, 1995.

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

CZU : 81

IMAGINARUL TRANSGRESIV

Simona MODREANU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, România

Humans are semiotic beings, enunciative instances that produce meaning and which, in turn, interprets the meaning of the words and gestures of another being. Despite the appearance of matter that surrounds us, man lives in a symbolic universe, in which language plays an essential role. For a long time already – not to mention always – the social being has no longer been in the immediate presence of reality, its knowledge passing through language, which makes it, according to Ernst Cassirer, “to be in constant contact with oneself. One has become surrounded by linguistic forms, artistic images, mythical symbols, and religious rites to the extent that it is impossible to see and know anything without the interposition of this artificial mediating component”.
Culture is a complex set of representations that are manifested in the form of traditions, religions, morals, art, etc. Through language, man inherits a system of values that he perpetuates and/or transforms. This process is particularly obvious in the field of literary creation which, transposed into a “major” language (following the distinction operated by Gilles Deleuze and Felix Guattari, 1975), is likely to reach and influence a larger number of people and, gradually, change the mental forms or the vision on life.
Keywords: *transgressive imaginary, enunciative instance, symbolic universe, artificial mediator, literary creation, language system of values, vision of life.*

Omul este o fiinţă semiotică, o *instanţă enunţiativă* care produce semnificaţie şi care, la rîndul ei, interpretează sensul cuvintelor şi gesturilor altuia. În ciuda aparenţei de materie care ne înconjoară, omul trăieşte într-un univers simbolic, în care un rol esenţial îl joacă limbajul. De multă vreme deja – ca să nu spunem dintotdeauna – fiinţa socială nu se mai află în prezenţa imediată a realităţii, cunoaşterea sa trecînd prin limbaj, ceea ce face ca, potrivit lui Ernst Cassirer, ea ”să se întreţină constant cu ea însăşi. S-a împrejmuit în aşa măsură de forme lingvistice, de imagini artistice, de simboluri mitice, de rituri religioase, încît nu poate vedea şi cunoaşte nimic fără interpunerea acestui element mediator artificial”[1].

Cultura fiind un ansamblu complex de reprezentări care se manifestă sub formă de tradiții, religii, morală, artă etc., prin limbă, omul moşteneşte un sistem de valori pe care îl perpetuează şi / sau îl transformă. Acest proces este cu deosebire evident în sfera creaţiei literare care, transpusă într-o limbă ”majoră” (după distincția operată de Gilles Deleuze și Felix Guattari, 1975), este susceptibilă de a atinge şi influenţa un număr mai mare de persoane și, puțin cîte puțin, de a modifica formele mentale sau viziunea asupra vieții.

Întîlnirea dintre două spații culturale diferite, deși înrudite, ține de semiotica transculturală ce se încrucișează cu problematica *deteritorializării* (Deleuze, Guattari, 1972) și valorifică noțiunea de *între*. De altfel, acest ne-loc pare să fi fost dintotdeauna un pămînt roditor și un spațiu privilegiat pentru mentalitatea românească arhaică, dar și pentru scriitorii care au cunoscut gloria în și prin o altă limbă, franceză, de pildă, ca limbă de adopție, cum au fost Cioran, Ionesco, Panait Istrati, Vintilă Horia și atâția alții.

Daniel Sibony (*Entre-deux : l'origine en partage,* 1991) definește acest *între* ca pe"o formă de ruptură-legătură între doi termeni, cu particularitatea că spațiul rupturii și cel al legăturii sunt mai vaste decât se poate crede*"*. Altfel spus, în spațiul intermediar, ruptura intervine acolo unde se deschide spațiul unei noi legături, cel al reunirii și al integrării. Toate scriiturile – și cu deosebire traducerile – frecventează acest *între* limbi, spațiu simbolic și poetic, în care limba de origine, zăvorâtă și alungată, se potențializează, investește câmpul inconștientului, în vreme ce se actualizează codul lingvistic al noii limbi de expresie, dînd naștere unui limbaj și unui stil de autor.

Un studiu al discursului romanesc est-european în general, românesc în special, pune în evidență mecanisme de traversare a limbilor și culturilor foarte diferite de cele care caracterizează literatura africană de expresie franceză, spre pildă, sau cea sud-americană de expresie spaniolă sau portugheză. Lipsește, mai întâi, complexul de inferioritate al dominatului căci, departe de a fi limba colonizatorilor, franceza, spaniola, portugheza reprezintă, pentru scriitorii români, o alegere estetică elitistă, o cale regală pentru a intra în "curtea celor mari". Totuși, o anume ambivalență subzistă, alimentată de înstrăinarea resimțită în acel *între* două sau mai multe limbi, *între* două sau mai multe culturi. Altfel spus, imaginarul și expresia acestor scriitori sunt marcate în același timp de dorința de deschidere spre lume și de înrădăcinarea în teritoriul cultural originar. Nu e întotdeauna confortabil să devii o rădăcină zburătoare, și asta provoacă un conflict permanent între autenticitate și lizibilitate.

Contextul cere o altă privire și o altă poziționare, flexibile și mobile, căci eul a devenit polifonic, limba e adesea o inter-limbă (*interlangue*), iar universul cunoașterii se declină acum pluri- și trans-disciplinar, deschiderea către imaginarul celorlalți nemaifiind nicidecum o excepție exotică, ci un dat obligatoriu. În acest spațiu modulabil și hipersensibil, în care totul se definește și evoluează prin relaționarea cu ceilalți, limba română își definește și ea o poetică specifică prin traduceri, deschizându-și nebănuite porți grație abilității traducătorului. Acesta inventează practic un limbaj de trecere dintr-o limbă în alta, tot așa cum fiecare poet inventează un nou limbaj în propria sa limbă. Artă a imaginarului în acest sens, traducerea este o veritabilă operație alchimică de metisaj cultural. Și am în vedere aici toate tipurile cunoscute de traduceri, de la activitatea profesionistului (eventual scriitor el însuși), trecînd prin autotraducere, și pînă la acea formă cu totul specială, chinuitoare pentru mulți (vezi Cioran), de mulare și mutilare a imaginarului unei limbi în căutarea expresiei potrivite într-o alta, de transformare a unei crisalide de curte într-un fluture de zbor planetar. Trecerea de la o limbă maternă "minoră" la una "majoră" i-a smintit pe mulți autori, care și-au schimbat total nu doar registrul stilistic, ci și pe cel ideatic și spiritual, unele limbi fiind incapabile să absoarbă acea libertate debordantă, dezlănțuită și bezmetică a unor idiomuri, precum limba română, o limbă pe care Cioran, de pildă, a regretat-o toată viața pentru "mirosul ei de prospețime și putreziciune, amestecul de soare și bălegar, urîțenia nostalgică și superba neglijență" (*Istorie și utopie*).

Dacă ne aplecăm puțin asupra francofoniei – o sferă care îmi e mai apropiată, dar și una care a "absorbit" mulți autori români -, observăm că,deși aparent glosocentrică, de fapt, ea configurează o identitate pornind de la elemente multiple și nu întotdeauna convergente sau armonioase. Împodobită cu straie monolinguale, dar pentru a vorbi despre multiculturalism și alteritate… Cu

sălbăticie apărată în puritatea sa virginală, acasă la ea, dar pe alte meleaguri asociată constant și voit cu activitatea cea mai creatoare, cea care îi redă unei limbi vivacitatea și bogăția ei primordiale. Suprem paradox, poate, acesta al logicii de excluziune : Hexagonul a făcut din franceză o enclavă înconjurată de îngrădituri academice și legislative, în alte părți, ea e un teren fertil, o matrice generatoare, un trup flexibil și maleabil, promis tuturor, asumînd sacrilegii și torsiuni în numele libertății de gîndire și expresie. Nimic mai rafinat, nimic mai greu accesibil decît franceza clasică, nimic mai bogat și mai spumos decît această limbă creolizată, ivită din toate frustrările, umilințele și visele de frumusețe amestecate. Francezul nu se simte cu adevărat în largul său în limba franceză, dar francofonul, da. Cel dintîi aproape că nu are dreptul s-o atingă, s-o simtă, s-o stîlcească, s-o iubească și s-o urască. El trebuie să o respecte, să vegheze la eternitatea ei, să o contemple pe un soclu. Dar francofonul își poate permite toate îndrăznelilie pe care propria limbă i le interzice adesea și să descopere, cu minunare, un loc fără legături fixe, o rădăcină zburătoare.

În această zonă de libertate singulară pe care doar limba o conferă, fără limite geopolitice sau instituționale, situăm specificitatea ”spațiului francofon”, cu strălucire ilustrată, între alții, de cîțiva ani, de scriitorul român stabilit în Elveția romandă în 1990, Marius Daniel Popescu. Nu știa deloc franceza înainte de a sosi la Lausanne, iar astăzi își scrie toate textele direct în această ”*no man's langue*”, cum o numea un alt mare apatrid român, poetul Gherasim Luca. Popescu se simte liber, refuză orice schemă literară, un gen de dezinhibare ce nu răzbătea din primele sale scrieri, în limba română. Spațiu al libertății cognitive, practice, afective, limba franceză, percepută ca atare se deschide mai ales spre deliciile lingvistice și chiar simbolice interzise nativilor. Cum contururile acestei noțiuni rămîn fluide, marii scriitori (precum Kundera, Makin, Chamoiseau sau Mabanckou, de exemplu) profită pentru a-și construi o identitate fictivă pentru că e ficțională, relativ liberă în raport cu limba maternă, ca și cu limba de adopție. Jocul cu cuvintele, cu timpul, cu ”eu”, totul este permis acolo. Se pare că suntem mai liberi în limba altuia care, de altfel, în scurt timp, nu mai este cu totul a altuia, căci grefăm pe ea întreaga noastră încărcătură culturală vitală. Și ea iese înfrumusețată din acest joc.

Într-o foarte recentă și pasionantă discuție desfășurată la universitatea din Iași, scriitorul român, trăitor în Franța de foarte multă vreme, Virgil Tănase – el însuși traducător în limba română din franceză (R. Barthes, T. Todorov, Balzac, între alții), rusă și spaniolă, respectiv în limba franceză din română (N.Breban, V. Voiculescu, M. Sadoveanu etc.), rusă și italiană – pleda pentru o formă de traducere empiric-hemeneutic-ontologică, dacă-i putem spune așa. În esență, Virgil Tănase îi îndemna pe traducători să se arunce în apă, să citească atent o frază (sau un vers) din volumul de tradus, să se pătrundă de ea, apoi să închidă originalul și să o recreeze în limba țintă așa cum urcă ea din străfundurile tălmăcitorului, fără o preocupare rațională pentru fidelitatea față de sensurile și nuanțele textului-sursă, sau față de orizontul de așteptare lingvistic, cultural, social al publicului vizat. Atunci, cuvîntul just va veni de la sine, iar interpretarea va avea fluiditatea naturală și îndrăzneala unei creații autentice. Mărturisesc că am nutrit dintotdeauna o profesională invidie față de traducătorii de poezie buni, deci amarnic de puțini ! În plus, cînd vine vorba de transpunerea lui Eminescu în limba franceză, invidiei i se adaugă o mefienţă izvorîtă din permanenta insatisfacţie resimţită faţă de

numeroasele tentative de acest gen, unele de-a dreptul ridicole sau ilare, aducînd mai degrabă deservicii poetului român.

M-am apropiat, deci, pe vîrfuri de *Lumina de lună* / *Lumière de lune*, ediţia bilingvă de poezii eminesciene în tălmăcirea lui Nikolas Blithikiotis, publicată la Editura Geea din Botoşani, în 2008. Apoi, m-am trezit cufundată în sunete şi imagini şi am simţit că un univers întreg se reconstituie în jurul lor. Autentic, parfumat şi... *altfel*. Şi chiar cred că, dincolo de toate glosele despre posibilitatea sau imposibilitatea traducerii, despre sisteme şi articulaţii diferite etc., un text care freamătă viu, care te face să respiri poezie şi nu cerneală de tipar, Cuvînt creator şi nu interfaţă factice, acela îşi merită pe deplin numele de traducere poetică. Sau, mai degrabă, *poietică*. Nimeni nu caută teorii într-un poem, ci *trăiri*, o stare de conştiinţă modificată, am putea spune, după cum nici un mistic adevărat nu încearcă să-l *înţeleagă* pe Dumnezeu, ci să şi-l aproprie, să-l pătrundă, să-l integreze fiinţial.

E drept că şi datele biografice ale traducătorului limpezesc, cumva, această consonanţă cosmo-semantică aparte a universului său cu cel eminescian. Născut în Langada, în 1947, în plin război fratricid grec (1944-1949), Nikolas Blithikiotis a crescut în România, mai întîi prin diverse colonii de copii greci refugiaţi (Sinaia, Tulgheş, Păclişa), apoi la Botoşani. Astfel, atît copilăria cît şi adolescenţa sa au fost impregnate de creaţia, dar şi de spaţiul ontic eminescian. Întoarcerea în ”Itaca” natală se produce abia în 1974, după studii de litere la Universitatea din Bucureşti şi un scurt sejur brăilean, ca profesor de franceză. În fine, din 1981, Nikolas Blithikiotis trăieşte în Franţa.

Iată, aşadar, o configuraţie civilizaţională şi spirituală aparte, în care răsună ritmuri antice elene, purtate de pitagoreice armonii şi proporţii, dar şi rigoarea şi precizia prozodică specifice versului francez, pe un fond de ţesut simbolic eminescian. Aceste elemente conjugate fac din Nikolas Blithikiotis, aşa cum o scrie cu perfectă îndreptăţire Pompiliu Crăciunescu în prefaţa sa, reprezentantul unei a *treia căi*, cea a transcenderii limbilor, textelor, civilizaţiilor întru esenţa Poeziei. În această perspectivă, nici Eminescu nu mai reprezintă alteritatea, nici traducerile nu mai sunt ”frumoase infidele”, ci interpretări *trans-fidele*, în care respectul duhului poetic originar se sprijină pe muzicalitatea internă şi pe libera împreună-creaţie, nu pe numărători de silabe sau duplicate lexicale.

Poate că aceasta e cea mai firească şi mai sinceră raportare la traducerea de poezie în general şi a lui Eminescu în particular. Atunci cînd scapi de condiţionările impuse de o singură ancorare existenţială, într-o singură limbă şi o singură cultură, şi pluteşti, simultan, pe ape în care se amestecă izvoare pure şi fluvii năvalnice, atunci cînd laşi să se audă cu adevărat în tine vocile, chiar divergente, contradictorii, dar armonice, ale mai multor civilizaţii impropriu spus ”apuse”, atunci se desfac cu adevărat chingile ce incartiruiesc cuvîntul, iar acesta îşi poate regăsi fibra sacră, în acel moment, traducerea nu mai e un chin stilistico-sintactic, ci o transpunere familiară, o reaşezare într-o altă matrice, un ”terţ tainic inclus”, în care nici una din limbi nu-şi anulează forţa prin cealaltă, ci se co-mută pe alt plan, îmbogăţit semantic, expresiv şi referenţial.

În mod fericit, Nikos Blithikiotis reuşeşte o operaţie delicată, de artist dublat de un meşteşugar de mare precizie, căci am putea spune, citîndu-l pe Clas, că a face o traducere poetică e asemenea cioplirii unei pietre preţioase cu varii dimensiuni ... ”La fel ca şlefuirea unui diamant, traducerea este, la rîndul ei, o

muncă deosebit de grea, căci, fără a corupe materia, ea trebuie să scoată la iveală multiplele faţete care strălucesc în funcţie de lumina care le atinge."(Clas, 2005 : 49) Şi tot aşa cum un diamantar autentic ştie că o minusculă imperfecţiune a obiectului prelucrat, dacă se integrează frumos în ansamblu, îi sporeşte valoarea, la fel şi Nikos Blithikiotis ştie, ca orice bun traducător, că va exista mereu, în orice text, un reziduu de intraductibil, pe care nu se înverşunează să-l elimine, ci îl acceptă cu delicata smerenie a celui care ştie că orice creaţie este un act unic. Iau un mic exemplu din *Sara pe deal* : "buciumul sună cu jale" / "le buccin rompt le silence". Şi dacă "jalea" noastră nu are echivalent în altă limbă, atunci ecourile infinite şi mişcarea fluidă a versului francez fracturat de acel "rompt" ("rupe", "sparge"), provoacă, în cele din urmă un efect similar. E ceea ce numesc imaginar transgresiv.

Aproape orice bun cunoscător al unei limbi şi civilizaţii poate purcede la o traducere de proză; nu e şi cazul poeziei, unde cuvîntul trebuie să vibreze pe o altă frecvenţă şi unde nu se întîlnesc, pur şi simplu, două sisteme lingvistice. E drept că limba franceză se pretează mai puţin la o fericită transpunere poetică a unor texte româneşti, pentru că sistemele prozodice respective sunt foarte diferite: primul e axat pe o versificaţie cu bază silabică, regulată, celălalt, pe o versificaţie cu bază accentuală, în care silabele scurte şi lungi alternează, ritmul interior fixînd balanţa echilibrului sonor. Dar aceste diferenţe reprezintă şi o şansă extraordinară pentru cel care ştie să le mînuiască, pentru că, ontologic, în clipa începerii lucrării, diferenţa între cele două sisteme e una singură şi e dătătoare de libertate, anume, limba de plecare e fixată, mulată în verb, în vreme ce limba către care se îndreaptă traducerea e o sumă de infinite potenţialităţi, iar interpretul îşi poate alege gama ideatică şi expresivă în care să-şi desfăşoare cîntul. Sigur, rămîne exigenţa fidelităţii, dar atunci cînd există compatibilitate şi asumare integrală, rezonanţa potrivită se impune aproape de la sine.

De fapt, se săvîrşeşte aici un exerciţiu de luminoasă con-lucrare între imaginarul poetic eminescian şi formaţia, experienţa, fiinţarea lui Nikos Blithikiotis, ceea ce face ca inevitabilele aproprieri personalizate din exerciţiul transpunerii să nu desfigureze conţinutul original, uşoarele devieri lexicale să se înscrie în acelaşi cîmp semantic, astfel încît lectura traducerilor în franceză a poeziilor lui Eminescu te face să ieşi din litera textului şi restituie universul imaginar al creatorului şi fiorul trăirilor sale, dincolo de timp şi de limbă. Această transcendere e grăitoarea ilustrare a spulberării mitului intraductibilităţii eminesciene; iată că, indiferent de dificultăţile specifice, un mare poet, un mare gînditor îşi poate schimba veşmintele şi traversa veacurile şi frontierele lingvistice.

Poate că cel mai dificil exercițiu de transpunere și tălmăcire îl reprezintă autotraducerea. Vreme îndelungată asimilată – cel mult ca varietate – traducerii efectuate de un terț, complexitatea mecanismelor declanșate de acest proces a fost analizată, între altele, de Irina Mavrodin[2], care distinge între "simulacrele" produse de un traducător extern și libertatea în raport cu originalul pe care și-o asumă un autotraducător. Cred însă că acest gen de libertate are multe tăișuri ascuțite, ce se pot cu ușurință întoarce împotriva autorului. Același Virgil Tănase afirma că, în ceea ce privește propriile sale texte, nu le "traduce" propriu-zis dintr-o limbă în alta, ci le rescrie. Or aici, inevitabil, intervine îndoiala: pînă unde poate merge elanul eliberator al rescrierii? Nimeni, probabil, nu ar putea reproduce identic, la un anumit interval de timp, o operă literară proprie. Distanțierea implică o nouă

privire, un alt context, o maturitate superioară sau o experiență de viață decisivă, ce poate chiar schimba perspectiva inițială. Și atunci, cred că aici se pune cu cea mai mare acuitate problema fidelității. Cît te poți îndepărta de tine, respectiv de textul tău, rămînîndu-ți, totuși, fidel? Poate că cea mai frumoasă – și derutantă – definiție a ipostazei de autotraducător o reprezintă cuvintele lui Ionesco: ”Moi aussi je me suis l'autre” / “Și eu îmi sunt celălalt” (*La Quête intermittente*, 53)… Protagonist și comentator al propriului text – o aporie tragică, sau o falsă 125onfer eliberatoare ¿

Ce împinge un scriitor la autotraducere ¿ De ce personalități de primă mărime ale literaturii universale, precum Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Milan Kundera, Nancy Huston, între atîția alții, au ales să-și autotraducă opera, asumîndu-și astfel riscul de a pierde un timp valoros ce ar fi putut fi folosit pentru adîncirea și extinderea operei în cauză ¿ Dar îi putem spune, oare, timp pierdut ¿ E suficientă, oare, justificarea neîncrederii în talentul și fidelitatea traducătorilor profesioniști ¿ Sau există, undeva în subconștientul fiecăruia din acești creatori, dorința, poate chiar nevoia, de a se confrunta cu un tip de provocare unică, aceea de a se izbi de limitele unei limbi și de a le transgresa într-o pasionantă și istovitoare luptă corp la corp cu cuvîntul străin, de a-i biciui rezistența trufașă și a-l supune adăugîndu-i noi corzi vibratorii.

Această sfîșiere se manifestă, pe de o parte, printr-un fel de efracție sistematică ce constă în subvertirea limbii franceze pentru a-i 125onferí respirația halucinantă, acea plasticitate savuroasă a limbii române, pe de alta, printr-o derută paradoxală, pe care Panait Istrati o formulează astfel : ”Am intrat în literele franceze cu un suflet românesc, dar a trebuit să-i împrumut o mască franceză. Cînd am încercat să-i redau acelui suflet chipul românesc, nu am mai putut; se îndepărtase cu un chip străin.”[3] Panait Istrati face o figură aparte în această lume a autotraducătorilor, căci experiența sa în domeniu e de sens invers. Abia după ce a cunoscut o celebritate rapidă la Paris, prin publicarea, în 1924, a *Kyrei Kiralina* (precedată de alte cîteva nuvele apărute în reviste literare), entuziast prefațată de Romain Rolland, ia acea decizie riscantă de a traduce dintr-o limbă majoră, centrală – franceza de adopție, spre o limbă minoră, periferică – româna maternă. Surprinzător, poate, pentru mulți creatori, Istrati își dorea mai presus de orice să cucerească un loc în cultura română, să fie recunoscut ca scriitor român, pentru că – așa cum afirmă într-o scrisoare din 15 aprilie 1925 –”sensibilitatea mea, care se exprimă astăzi printr-o extraordinară întîmplare în limba franceză, *țîșnește dintr-o sursă românească*. Înainte de a fi un ”prozator francez contemporan”, cum apare pe coperta colecției de la editura Rieder, *am fost un prozator român prin naștere*.” În plus, întoarcerea în limba sa periferică, aureolat de prestigiul unui succes răsunător într-o limbă majoră, reprezenta o revanșă personală pentru acest vagabond rebel din mahalalele Brăilei. Însă traducerea în limba română a *Kyrei Kiralina* l-a dezamăgit și indignat în așa măsură, încît a hotărît să-și traducă singur toate textele ce aveau să apară ulterior în țara de baștină.

Problema e deosebit de complexă și ambiguă în cazul lui Panait Istrati. Cumva, s-ar zice că imaginarul se lasă transgresat o singură dată, în indiferent ce sens, dar încercarea de relectură la puterea a doua, de revenire în matricea de plecare după o incursiune alogenă, nu pare să funcționeze perfect.Spațiul cultural al limbii originare se răzbună ca o amantă abandonată și respinge corpul devenit străin. Francezii l-au primit cu căldură pe acel Panait Istrati debarcat în limba lor cu tot parfumul exotic și misterios al unor ținuturi și moravuri ce le erau străine. Dar

întoarcerea acasă prin traducerea mediată a unui imaginar ce a fost cîndva matern, dar s-a înveşmîntat între timp în nuanţe diferite, adaptîndu-se unui alt orizont de aşteptare şi unui alt model de fantezie, inclusiv verbală, nu a mai reuşit ”aterizarea la punctul fix” al primei rădăcini. Dincolo de reglări de conturi mai mult sau mai puţin literare, dincolo de ideologii şi partipriuri, poziţiile adoptate de criticii români dinainte şi de după război s-au vădit extrem de divergente, sprijinindu-se însă fundamental pe ideea mistificării realităţilor româneşti pe care ar fi săvîrşit-o acest scriitor într-o altă limbă decît a sa. Dacă Panait Istrati ar fi poposit în literatura noastră ca ”scriitor francez de origine română”, critica şi publicul l-ar fi întîmpinat cu siguranţă altfel, cu acea deschidere tolerantă pe care o manifestăm instinctiv în faţa alterităţii literare. Dar Istrati a ”păcătuit” prin acea dublă transgresare, prin traducerea, mai întîi, a imaginarului românesc în tiparele franceze, mai apoi prin autotraducerea sa care a căutat în zadar formele simbolice şi lingvistice de la care pornise, nereuşind niciodată să depăşească pe deplin decalajul instalat. Iată şi motivul pentru care, după unii comentatori autohtoni importanţi, precum Nicolae Iorga sau George Călinescu, el nu mai poate fi considerat scriitor român, în ciuda calităţilor literare pe care nimeni nu i le contestă.

Gîndind un cîmp de studiu al romanului larg deschis relaţiilor pe care le întreţin producţiile culturale provenite din civilizaţii diferite, Semunjanga[4] introduce noi concepte operatorii pe care le numeşte *transculturalitate* şi *transgenericitate,* urmărind studiul relaţiei transversale care se negociază între diferite producţii culturale într-o operă romanescă, modul în care o operă artistică dezvăluie cultura Sinelui şi a Celuilalt.

Este evident de multă vreme – mult înainte de a fi fost creat conceptul de *intertextualitate* – că orice operă artistică este determinată de relaţiile sale cu alte opere, atît pe plan formal cît şi pe plan tematic. Sprijinindu-se pe acest postulat, numeroşi cercetători privesc studiul discursului romanesc francofon ca pe un obiect transcultural care se constituie în marginea limbii şi culturii franceze. Este, fără îndoială, adevărat pentru literaturile africane francofone, dar nu este cazul scriitorilor români francofoni, care nu poartă pe umeri povara unei istorii traumatizante cu limba franceză şi nu resimt, prin urmare, nicio nevoie de *alterare* vindicativă a vocabularului, ci doar plăcerea *variaţiilor,* a *reformulărilor* şi a *jocurilor*, iar în practica textuală, au o facilitate în a multiplica şi întrepătrunde mai multe genuri de discurs şi mai multe instanţe enunţiative.

Marius Daniel Popescu mi-a povestit că, în Elveţia, i s-a pus deseori întrebarea de ce inserează poeme sau jocuri sonore în romanele sale. Jurnaliştii strîmbau chiar din nas iniţial, ca şi cum ar fi fost vorba de o lipsă de gust sau de o stîngăcie datorată familiarităţii sale imperfecte cu obiceiurile spaţiului literar francofon. Dar autorul le-a răspuns mereu, cu aerul cel mai firesc din lume, că aşa simte el lucrurile şi că e întru totul liber să-şi urmeze inspiraţia, chiar dacă îi deranjează pe „ortodocşii” stilului romanesc. Acesta este *stilul* său:

> Fetiţa aceea avea pantofi negri, trotuarul era asfaltat, ploua de o jumătate de oră, ea trecea între drum şi bariera înaltă a unei proprietăţi private, te gîndeşti că un singur cuvînt le conţine pe toate celelalte cuvinte, îţi spui că toate cuvintele se pot concentra într-un singur cuvînt, indiferent care, iei cuvîntul fată, acea fată pe care tocmai ai văzut-o, trebuie să aibă o mamă şi un tată, cineva o aşteaptă acasă, casa e un apartament, în acest apartament ea are o cameră a ei, merge cu ghiozdanul ei roz deasupra capului pînă la intrarea în imobilul în care locuieşte cu părinţii ei sau doar cu mama ei, sau doar cu tatăl ei proza – « s. F. 1. Formă obişnuită de

discurs vorbit sau scris, care nu se supune regulilor ritmului şi muzicalităţii proprii poeziei. 2. Manieră de a scrie proprie cuiva, unei şcoli etc. – Fam. Cuvinte sau scrieri, de orice fel. » – care este acolo cu tine şi această micuţă care şi-a terminat orele de clasa a doua pe azi, a ieşit din clasa ei apoi a ieşit din şcoala ei apoi şi-a ridicat braţele ţinîndu-şi ghiozdanul, se protejează de ploaie cum poate, continui să o priveşti undeva în mintea ta aceste cuvinte şi silabele lor şi literele lor, spui « f de la fata iese de la şcoală, ploaia nu-i o păcăleală, f de foamea de apă a pămîntului, ploaia în forma ghiozdanului: f f f f f f feţişoară f f f franjuri f f f f f f faraonic f filiaţie f f f f f f f f f f f f fată » căreia nu-i pasă cîtuşi de puţin de poezie şi de proză şi nu-i pasă de aceste genuri literare, ea se întoarce acasă pe ploaie, nu e încă educată îndoctrinată emancipată manipulată dirijată în acest labirint fără ieşire care oferă de-a lungul parcursului ei zidurile poezie şi proză.(Marius Daniel Popescu, *Les Couleurs de l'hirondelle*, Paris, Jose Corti, 2012, p.62).

Conformismul îl amuză, căci nu asumă nici urmă de falsă modestie sau umilinţă în faţa unei limbi "majore". Se serveşte de ea după bunul plac, se simte în largul lui în interiorul acestui nou spaţiu mental şi lingvistic pe care l-a creat, dar nu vede nicăieri vreun lanţ sau vreo piedică în cristalizarea elanului său creator. Ignoră complet tensiunea centru-periferie în materie de limbă. Desigur, e un scriitor "minor", dar nu există nici cea mai mică conotaţie peiorativă în acest epitet, dimpotrivă, ca şi pentru muzică, prezenţa unui semi-ton într-o structură olimpiană, majoră, care riscă să devină plictisitoare, introduce acea notă originală şi tulburătoare care, departe de a sfărîma armonia de ansamblu, o înnobilează. După o revărsare de cuvinte care se rotesc şi ţîşnesc de peste tot, Marius Popescu aruncă cîte o frază precum : "Lucrul cel mai supărător e că trebuie să folosim cuvinte pentru a demonstra inutilitatea cuvintelor."[5] Sau, dacă este vreodată întrebat, cu preţiozitate, despre "adevărul cuvintelor", are un răspuns năucitor : "Cuvintele mele, de fapt niciun cuvînt n-ar trebui să existe"[6] ! Ceea ce nu îl împiedică să vorbească, în acelaşi interviu, despre "vibraţia" cuvintelor şi despre faptul că ele sunt "mereu semnificative" pentru el, care a ales să "se îndepărteze de non-sensul, de absurditatea lor".(*Idem*)

E vorba aici de o altă formă de contaminare etnică a imaginarului limbii franceze prin imaginarul limbii române. În cel dintîi, este practic de neconceput să iei în derîdere forţa estetică a cuvîntului creator de univers stabil, potrivit logicii aristotelice, a terţului exclus. În vreme ce pentru limba română, actualul și virtualul conotațiilor cuvintelor, înghețate în rostire, au o forță egală și aceeași valoare ontologică, fără să joace separat sau opozitiv. În mod fundamental, absurdul nu există în viziunea românească despre lume, căci nimic nu ar putea contraria o logică care admite (fără a-l numi astfel) terțul inclus și mai multe niveluri de realitate, care întreține astfel cu timpul o relație organică, nelineară, de du-te-vino natural între delimitările convenționale. Narațiunile lui Popescu sunt derutante pentru un cititor occidental, căci el practică cu mare ușurință și în orice moment aceste deplasări temporale, neașteptate, mergînd pe firul gîndirii sale asociative, fără să-i pese dacă "se face"sau nu așa ceva. *Forma mentis* a textelor sale e circulară, dar nu cu acea circularitate simetrică a cercului care se închide asupra lui însuși, ar fi vorba mai degrabă de aceea deschisă, a unei spirale. Un fel de "coloană a infinitului"brâncușiană. De altfel, Marius Popescu lasă să-i scape, aparent din întîmplare, printr-o întorsătură de frază : "Cuvîntul « sfîrșit » n-ar trebui să existe"[7]. Încă unul. Și totuși, fluxul vorbelor ne acoperă în textele sale. Nu ar fi nici primul nici ultimul paradox în ceea ce-l privește.

Teoriile recente din jurul limbii ca numitor comun al scriitorilor ziși francofoni, îndeosebi cele ale Lisei Gauvin, vorbesc despre o anume paradigmă care ar fi cea a raportului de alteritate cu limba. E cu siguranță valabil pentru acea categorie de scriitori ”minori”, dar nu este, oare, vorba de o situație emblematică pentru orice scriitor autentic ? De oriunde vin, ei întrețin cu toții o relație exacerbată și fecundă de iubire-ură cu limba comună, pe care o lucrează neîncetat, pe care o reinventează, pentru a ajunge–ca să reluăm formula lui Gilles Deleuze – să ”faci să strige, să faci să se bîlbîie, să bolborosească, să șoptească limba în ea însăși ”[8]. Scriitorul care se exprimă într-o altă limbă decît cea maternă cunoaște o experiență unică de interioritate-exterioritate, pe care nativul o ignoră, din motive evidente. Străinul este ”condamnat”să gîndească limba, limbile de fapt, pentru că orice problemă lingvistică ridicată de contactul intim cu un alt univers îl retrimite în buclă spre propria limbă, asupra căreia dobîndește o viziune surplombantă. Consider că supraconștiința lingvistică evocată de cercetători nu privește doar noua sferă de expresie – cu acel soi de dezinvoltură creatoare și de ignorare a tabuurilor înnăscute -, ci și pe cea veche, ale cărei slăbiciuni și resurseneobișnuite apar deodată în ochii celui care s-a desprins de ea.

Irumperea, în țesutul traducerii, a substratului etnolingvistic conduce la opere complexe, ce se înscriu în tradiția *dialogismului* bahtian[9] un fenomen de dialogism generalizat, pe care Bahtin îl desemnează prin conceptul de *heteroglosie*, cu referire la roman, afirmînd că forța romanului provine din co-existența și din conflictul dintre diferitele tipuri de discurs : al personajelor, al naratorului și chiar al autorului. El definește heteroglosia ca fiind ”un alt discurs într-o altă limbă, care servește expresiei intențiilor autorului, dar în mod refractat”[10]. Este o definiție pe care o putem cu ușurință extrapola, aplicînd-o traducerilor, inclusiv în sfera translărilor simbolice. Este tocmai ceea ce regăsim în cele două romane ale lui Marius Daniel Popescu (*Simfonia lupului* și *Culorile rîndunicii*), limbajele ce alcătuiesc heteroglosia sa conținînd voci din trecut și din prezent, ca și voci din medii culturale diferite, chiar divergente. Astfel, stereotipurile etnice ale celor doi versanți se împletesc pentru a contribui la edificarea unei lumi singulare, autonome, reprezentativă pentru un *no man's land* și o *no man's langue* care dobîndesc existență și își afirmă statutul diferit, dar recognoscibil. Iată, într-un rezumat în același timp ironic și tandru, care spune multe despre mentalitatea și realitatea romînească contemporane, cîteva din cele 19 motive identificate de Marius Daniel Popescu pentru a rămîne în ”țara de dincolo”, cum îi spune el :

1. Pentru că țara o poți părăsi oricînd… Nimeni nu te ține cu forța în țară.

2. Pentru că în țară toți sunt gata să împartă cu tine tot ce au : cîntecele idioate pe care le ascultă cu volumul dat la maximum în mașina lor, gripa în mijloacele de transport în comun și femeile lor care stau acasă.

4. Pentru că numai în țara noastră există mai multe Jeep-uri decît milionari și mai mulți milionari decît întreprinderi.

5. Pentru că numai la noi pare firesc să primești fără să oferi nimic în shimb.

6. Pentru că țara noastră e singura în care, dacă nu faci altceva decît să te uiți la cei care muncesc, primești o primă de spectator numită « indemnizație de conducere ».

8. Pentru că suntem singurul popor din lume la care apelativul « hoț ! » este o formulă de tandrețe.

14. Pentru că numai în țara noastră se poate organiza Campionatul Mondial de 3000 km slalom cu obstacole : căruțe, gropi, cîini vagabonzi înfometați, bețivi.

15. Pentru că la noi zăpada este considerată sfîntă doar fiindcă coboară din cer ; odată ce a căzut pe drumuri, nimeni nu mai îndrăznește să o atingă.

16. Pentru că la noi ziua de lucru începe cu o pauză.

19. Pentru că atunci cînd toate locurile vor fi ocupate în Infern, ţara noastră va deveni o destinaţie de substituţie pentru Infern ; cei care vor rămîne în ţara noastră vor fi scutiţi de cheltuielile de transport în Infern.[11] Cealaltă lume – Franța, în exemplul reținut – este bine unsă și funcțională, doar că oamenii, chiar și în cuplu, chiar și în grup, se simt mai singuri ca niciodată, în vreme ce o indiferență discretă le cuprinde sufletele : Oamenii așezați la mesele lor de pe terasă nu-l bagă în seamă pe bărbatul care stă singur în stradă, trecătorii nu-l privesc, mașinile încetinesc și îl depășesc, el face piruete, se așează în genunchi, se ridică, face salturi în aer. E prima dată cînd văd o asemenea scenă la Paris, mi se pare că acest om e supărat pe planeta întreagă, îl văd făcînd semne trecătorilor, beau cafea și mă gîndesc la suferințele ființelor umane (*Ibid.*, p. 222-223).

Ipoteza pe care o susțin aici este aceea că spațiul totodată închis și nelimitat pe care îl oferă limba franceză străinilor conduce la moduri de scriitură inedite, la folosirea unor procedee stilistice cum ar fi amestecul de genuri și registre ale limbii, determinînd la urma urmei o înnoire profundă a romanului. Polifonia se articulează în jurul reminiscențelor – conștiente sau involuntare – universului sociocultural și lingvistic al ”țării de dincolo”, transpuse în imaginarul cultural și lingvistic al ”țării de aici”. Legătura nu e niciodată complet ruptă, pe de o parte, rădăcina nu e niciodată înfiptă adînc, pe de altă parte, avem de a face mai curînd cu o structură rizomică, pentru a evoca modelul epistemologic definit de Deleuze și Guattari[12]. Orice element îl poate influența pe un altul și reciproc, fără să existe subînțelesuri ierarhice și fără ca această coexistență să sufoce specificitatea unuia sau altuia.

În concluzie, putem spune că orice traducere reprezintă o șansă. Șansa unei întîlniri între două (sau mai multe) culturi, moduri de gîndire, limbi. Șansa de a le transcende spre un nou orizont. Am putea spune că traducerea definește o ”zonă liberă”, dincolo de o spațialitate și o temporalite geo-istorică concrete, o arie complexă în care scriitorul/ traducător explorator trăiește o experiență majoră: descumpănirea în fața stranietății limbii și negrăita plăcere de a crea una nouă.

Note

Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Minuit, 1975, pp. 43 şi 44.

[2] Irina Mavrodin, *Despre traducere – literal și în toate sensurile*, Craiova, Scrisul românesc, 2006, p.34 şi urm.

[3] Monique Jutrin-Klener, *Panaït Istrati, un chardon déraciné : écrivain français, conteur roumain*, Paris, Librairie François Maspero, 1970.

[4] Josias Semunjanga, *Dynamique des genres dans le roman africains. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, Harmattan, 1999.

[5] Marius Daniel Popescu, *La Symphonie du loup*, Paris, José Corti, 2007, p.168.

[6] Entretien avec Abeline Majorel, *http://chroniquesdelarentreelitteraire.com/2012/03/prix-du-web/entretien-avec- marius-popescu-pour-les-couleurs-de-lhirondelle*

[7] *La Symphonie du loup*, p. 168.

[8] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

[9] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Editions Gallimard 1978, p.89.

[10] Mikhaïl Bakthine, *Discourse in the Novel*, in The Dialogic Imagination: Four Essays, Ed. Michael Holquist, Austin and London, University of Texas Press, 1981, p.XXVI.

[11] Marius Daniel Popescu, *Culorile rîndunicii*, Iași, Junimea, 2013, pp. 183-184.

[12] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p.13.

CZU: 008:82

J. M. G. LE CLÉZIO: PERSPECTIVES DIALOGIQUE ET INTERCULTURELLE DE L'IDENTITÉ

Carolina DODU-SAVCA
Université Libre Internationale de Moldova

In this article we will tackle the dialogical and intercultural perspective of identity along with the Bakhtinian concept of dialogism applied to the existential and reflexive dimensions of the identity in J.M.G. Le Clézio's work. Firstly we propose a terminological survey on the notion of "dialogue" as a category and on the notion of "dialogical" as a principle of analysis and interpretation. Secondly, we approach Jean-Marie Gustave Le Clézio's personality and work from two analytical perspectives, dialogical and intercultural, seeking for some illustrative examples of his plural vision on Identity. Finally, we synthetize the dialogical and intercultural aspects of the identity that he embodies in life or in his novels where we can distinguish the double-speed existence of inter-cultural identities, of those "from elsewhere", and where we foresee the imperative need of the dialog and intercultural understanding of the Other-being.
Key words: *Jean-Marie Gustave Le Clézio, the Nobel Price, Dialogical Perspective, Intercultural Perspective, Identity*.

Mot liminaire

La problématique du dialogique et du dialogisme nous intéresse du point de vue de l'échange dialogique et interculturel sous un angle d'attaque littéraire. Notre intention n'est pas de faire le point sur les termes visés dans le titre ni de les traiter de manière exhaustive en tant que mot clés. Nous entendons par le terme directeur de notre article – le dialogique – la connotation d'échange au sens large du dialogue. Les définitions des notions clés seront reprises de manière sélective. Les acceptions délimitées seront insérées dans notre article de manières situationnelles au profit de l'analyse intertextuelle intrinsèque, c'est-à-dire elles seront centrées sur un profil herméneutique et axiologique de l'identité dans l'œuvre de l'écrivain français contemporain Jean-Marie Gustave Le Clézio. Nous allons passer en revue les pistes de réflexion et développer dans un paragraphe par concept les repères essentiels, à notre avis, pour chaque palier thématique. Les parties composantes et interprétatives de notre article sont modulées selon les perspectives dialogique et interculturelle de l'identité synthétisées chez J.M.G. Le Clézio. En définitive, nous allons nuancer laconiquement les idées phares de l'identité leclézienne.

En guise de méthode et stratégie d'analyse préliminaire, nous proposons une entrée terminologique. L'incursion terminologique précédera l'analyse panoramique et synthétique de l'identité selon la formule leclézienne. Le point terminologique vise le terme « dialogue » comme notion et catégorie, le terme « dialogique » comme notion et principe, les termes « dialogique » et « interculturel » comme notions et perspectives et le terme « identité » comme notion analytique et méthode d'analyse descriptive et interprétative. Le sujet posé est l'échange dialogique et interculturel dans l'identité leclézienne, côté vie-et-œuvre-en dialogue. Ici l'identité et la dimension identitaire vont se confondre sous

un angle interprétatif libre. Les pistes de réflexion relient le paradigme analytique du dialogue-dialogisme avec le dialogique et l'interculturalité comme échange immanent, puis la perspective double et le pluriperspectivisme sur l'identité dans la vision de J.M.G. Le Clézio amenera le sujet de l'échange dialogique dans l'univers leclézien.

Le point terminologique

La notion de « dialogue » remonte aux écrits de Platon, selon les historiens de la littérature qui lui attribuent la pratique première du dialogue et la promotion de cette technique en tant que genre littéraire.

Le terme de « dialogique » est défini dans les travaux de Bakhtine à la fin des années 1920. Même si le linguiste, l'historien des sciences du langage et le théoricien russe de la littérature Mikhaïl Bakhtine n'aimait pas trop les définitions (car il les considérait en général trop contraignantes, selon la voix des spécialistes de son œuvre), nous ne pouvons pas dégager le problème ou procéder à l'analyse des perspectives mentionnées dans le titre sans avoir proposé un point terminologique. Pourtant, c'est notamment le théoricien linguiste russe qui éclaircie – le premier – la notion de « dialogue » et les problèmes terminologiques qui brouillaient la notion de « dialogique » et les questions du dialogisme et de la polyphonie.

La catégorie du dialogue, concept dominant dans l'œuvre de Bakhtine, comporte deux volets notionnels : l'acception linguistique, c'est-à-dire le sens précis et direct où nous visons la dimension dénotative de la notion bakhtinienne de « dialogue », d'un côté et de l'autre, l'acception translinguistique et philosophique, si nous pouvons appeler ainsi le sens global et implicite du dialogue et de la dimension connotative de la catégorie bakhtinienne de « dialogue ».

> Selon E. Velmezova, l'étude de la (quasi)totalité de l'œuvre bakhtinienne montre que la notion de dialogue était comprise par l'auteur au moins de deux façons différentes. Un premier sens restreint définit le dialogue comme une « organisation particulière de la parole, opposée au monologue » [Bakhtine (1959-1960 [1997- vol. V: 325]), etc.]. Il s'agit, dans cette acception, du dialogue dans sa forme externe fondée sur l'alternance des tours de parole. L'autre définition est, par contre, extrêmement large, liée au domaine du sens et de sa transmission (jusqu'aux transferts du savoir collectif d'une génération à l'autre). Le dialogue dans cette acception est étudié par Bakhtine à différents niveaux : social et psychologique, religieux, culturel, existentiel et éthique, philosophique, etc., au sens métaphorique : le dialogue des époques, des cultures... Selon E. Velmezova, telle qu'elle apparaît dans les travaux de Bakhtine, la notion de dialogue est trop générale et n'est donc plus opératoire. L'œuvre de Bakhtine continue cependant à inviter les linguistes à un… dialogue, qui peut s'avérer fructueux (Nowakowska, p.614).

Avant les années 70, Bakhtine propose déjà un paradigme d'interpréation pour le terme « dialogue » comme notion et comme catégorie, la dernière étant considérée comme typiquement « bakhtinienne ». Si le « dialogue » chez Bakhtine signifie le tour ou les tours de la parole, leur organisation, le *circuit* et la *circulation* de la parole, alors le « dialogisme » signifie l'échange et l'interprétation des tours de paroles. Bref, le dialogue se démarque en opposition avec le

monologue (Cf. Bakhtine, V, 1959-1960/1997, p.325), tandis que le dialogisme se délimite de la polémique (Cf. Bakhtine, 1961/1997, V, p.332).

A partir de 1970 la notion de « dialogique » est théorisée par le philosophe sémioticien russe Mikhail Bakhtine qui propose par la néologie du terme russe « dialogicheskij » la version française « dialogique ». Si nous consultons les sources lexicographiques, nous découvrons qu'elles traitent « le dialogique » d'une manière assez généraliste, comme une entrée à être fixée, parfois sans définition, juste en « association » avec le nom « dialogue » ou l'adjectif « dialogique ». Les deux grands dictionnaires usuels *Le Larousse* (en ligne) et *Le Petit Robert* (en-ligne) le présentent comme une entrée enregistrée, surtout *Le Larousse* où l'on découvre « le dialogique » comme « adjectif, grec *dialogikos* », sans une définition explicite, indépendante. En revanche *Le Petit Robert* définit « le dialogique » comme ce « qui est en forme de dialogue » et comme exemple (archi-connu) la source cite les « Ecrits dialogiques de Platon ». Ce que l'on constate est que les dictionnaires généralistes ou encyclopédiques n'accordent pas assez de place et d'attention à cette « entrée » lexicographique en tant que terme et catégorie spécifique.

Synthétiquement, l'acception bakhtinienne de « dialogique » a deux emplois : nominal et adjectival. Mentionnons là que les significations citées sont des extensions pragmatiques du sens premier vers les sens secondaires. Le sens premier est celui du « dialogue littéraire » et les sens secondaires sont ceux du « dialogue quotidien » et de la « conversation » qui dévancent finalement le domaine initial, littéraire, par un vaste emploi dans les sciences du langage. Notons encore que l'emploi adjectival est attesté par la majorité des dictionnaires français : *Le Larousse, Le Petit Robert, Le Grand Robert, Trésor de la langue Française informatisé* et d'autres dictionnaires, bilingues, monologues, encyclopédiques etc. Dans les dictionnaires l'adjectif « dialogique » est présenté (dans quelques versions, par exemple dans le *Dictionnaire de l'Académie Française,* avec la remarque « rare, vieilli ») et défini comme ce qui est « en forme de dialogue » et utilisé dans les syntagmes « discussion dialogique », « écrits dialogiques », « genre dialogique », « style dialogique ». L'emploi nominal (« dialogue », « dialogique » ou « dialogisme » comme substantif masculin dans tous les cas énoncés) est rencontré dans les expressions : « l'art du dialogue », « le genre du dialogue », « les formes du dialogue » (*Dictionnaire de l'Académie Française* en-ligne).

Dix ans plus tard, en 1981, la notion de « dialogique » est interprétée et fondamentée par Tzvetan Todorov. D'ailleurs, les personnalités de ces deux grands théoriciens mentionnés sont en elles-mêmes des définitions illustratives et implicites du dialogisme. Les deux représentent des épiphénomènes (sous un angle interprétatif et perspectiviste) et des exemples vifs du dialogisme. L'un comme l'autre ont des traits culturels donnés et acquis en échange évolutif de la *langue-culture* d'origine et d'accueil et du capital-potentiel culturel, spirituel et intelectuel, manifesté(s) en contextes personnel et professionnel, ce qui démontre l'attitude dialogique de l'être culturel, d'un être-en dialogue, parfaitement ouvert à la culture de l'Autre. A titre résumatif, citons un seul exemple, à notre avis le plus représentatif, sur le linguiste-philosophe des sciences du langage Bakhtine. Comme le souligne très bien Alain Rabatel dans *La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine* :

> « […] il y a beaucoup de différences dans les réceptions successives dont Bakhtine a été l'objet, qu'il s'agisse du Bakhtine français des années 1970, initiateur des théories de l'énonciation de Benveniste avant l'heure ou rénovateur de la théorie marxiste des idéologies ; du Bakhtine américain des années 1980, penseur libéral adversaire du totalitarisme stalinien ou du Bakhtine russe des années 1990, penseur moraliste, orthodoxe, personnaliste ou profondément conservateur. Vu de l'ouest, Bakhtine est perçu comme celui qui porte des coups décisifs à la mort du sujet, comme le penseur de l'hétérogénéité, tandis que, vu de l'est, il est au contraire, de nos jours, une référence importante pour la revalorisation des problématiques de la conscience et de l'affirmation du soi (Sériot, 2003, p. 25), en réaction au scientisme et au collectivisme qui avaient formaté *l'homo sovieticus* (Rabatel, p.55).

Du dialogue-dialogisme à l'échange (dialogique et) interculturel

La notion de dialogique, relativement récente, a une force heuristique importante pour les sciences du langage ainsi que pour les études inter-/pluri-disciplinaires penchées sur l'idée de dialogue et d'échange. Le dialogique signifie le dialogue en tant qu'échange et se manifeste dans tout acte discursif où il y a un ou des tours de parole (Cf. Jacques Bres. « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie…. », 2005, pp.47-62). Le professeur d'Université en linguistique française (7e section) Jacques Bres[1] souligne que cette notion relativement récente fait l'objet, en mars 2004, du colloque « Dimension du dialogisme langagier : les formes d'adresse » dédié à la thématique du dialogisme et à l'analyse du dialogue. Même aujourd'hui, quinze ans plus tard, le dialogique est une notion qui fait encore carrière et suscite un vif intérêt de la part des spécialsites et la communauté scientifique préocuppée par des questions interdisciplinaires.

Les dichotomies dialogique/dialogisme et dialogisme/polyphonie s'articulent autour de l'idée de dialogue et de sa phénoménologie, plutôt homogène, dans une perspective linguistique et/ou translinguistique, dans le premier cas, et plutôt hétérogène, dans une perspective littéraire et métalittéraire, culturologique et/ou interculturelle, sociolinguistique, philosophico-esthétique, culturelle-anthropologique, dans le second.

L'échange dialogique dans l'univers leclézien s'appuie sur l'engagement et la responsabilité entre le dialogue et l'action, le discours public et le discours littéraire pour refléter la dignité humaine comme un engagement personnel. Celui-ci entraîne chez Le Clézio la série dialogique de l'engagement général et la responsabilité individuelle : engagement de respecter la dignité humaine générale et de garder la sienne, l'engagement entre dialogue et action, pensées-sentiments et intentions-réalisations. L'universitaire Le Clézio fait preuve de grande responsabilité dans toutes les hypostases de sa vie et les rôles qu'il exerce : devant ses lecteurs, ses étudiants, son grand public, ses compatriotes, etc. Une autre forme d'engagement totalement spécial est celle qu'il envisage devant son lectorat comme devant soi-même, l'engagement du vrai-écrire le vrai-dire, ne pas écrire pour plaire mais écrire pour faire plaire ce qui est à voir, analyser, saisir, que ce soit beau ou laid, doux ou amer, ici ou ailleurs, visible ou invisible. Il se documente minutieusement avant de faire *paraître* un personnage, un de ses œuvres ou ouvrages ; il fait des recherches interdisciplinaires profondes, des synthèses scientifiques et littéraires élaborées et des analyses fictionnelle ou non-fictionnelle

consistentes, en échange et équilibre *entre* et *avec* la vision du citoyen d'un monde mouvementé et l'intuition d'un penseur sagace.

La personnalité de Jean-Marie Gustave Le Clézio représente par elle-même un exemple d'échange dialogique interculturel, car son identité culturelle se compose de trois cultures différentes : indienne, africaine et européenne. Ecrivain d'origine mauritienne, Le Clézio est né dans la culture mauritienne, d'un père d'origine française mais qui a été né, lui, à l'île Maurice à l'époque de la possession britannique de l'île ; rappelons-nous que la culture mauritienne est à son tour un exemple illustratif d'échange dialogique sur la dimension identitaire, *a priori* inter-culturelle. Influencé par trois aires culturelles (l'Inde, l'Afrique et l'Europe), ce romancier franco-mauritien, ultra-discret et ultra-humaniste, traduit implicitement sa double identité culturelle dans une vision plurielle sur les cultures qu'il observe avec perspicacité, empathie et profusion notamment grâce à cette capacité de saisir l'existence à double vitesse des identités inter-culturelles, de ceux qui viennent *d'ailleurs* pour habiter *ici.*

Un des plus importants spécialistes de l'auteur est Claude Cavallero, professeur de littérature française à l'Université de Grenoble, affirme que Le Clézio est un « pourvoyeur d'un exotisme très à la mode à l'époque des tour-opérateurs » (Cavallero, 2009, p. 7). Notons que Claude Cavallero est le directeur des Cahiers Le Clézio, l'auteur et l'éditeur de nombreuses études sur la vie et l'œuvre de Le Clézio, parmi lesquelles *Les Cahiers Le Clézio.* Ces volumes en série réunissent les axes thématiques en grands compartiments de la poétique lecléziennе où l'on identifie les motifs prioritaires du voyage, de l'enfance, de l'aventure, de l'effacement, de l'errance. En fait, les thèmes les plus populaires des ses écrits ont subis eux-mêmes un échange dialogique.

La poétique lecléziennе fait preuve d'un caractère évolutif et une thématique dialogique : au début de sa carrière littéraire ses écrits ont été centrés sur le thème de l'aventure-découverte, *l'aventure* en soi comme quête, c'est-à-dire la découverte en processus, en déroulement, thème appuyé sur le motif de l'aventure inhérente de la connaissance de soi et du monde, le motif de l'aventure de l'être dans le monde et les motifs connexes et sous-jacents tels que les voyages-déplacements, les étapes de la vie en évolution, l'enfance et l'adolescence, puis le thème de *l'aventure* devient celui de l'aventure-expression, thème nuancé par les aventures de l'expression vivace, du langage, des nouvelles techniques de l'écriture ou les petites et élégantes folies du style et de la tonalité et, finalement, les thèmes lecléziens de résonance qui ont démontré la maturité du romancier en se recentrant sur le dialogue entre l'aventure, l'éclatement, la révolte en contre-argument et contre-balance avec la réflexion mûre, les structures traditionnelles d'écriture et l'authenticité du sentiment et du style *retrouvé*. Ici le thème de l'aventure (qui n'est jamais une simple aventure au sens large ou classique) plonge au cœur des thèmes de l'identité et de l'identitaire en construction ou déconstruction, en exil en soi ou ailleurs. Le mot aventure, sens classique, n'est pas accepté par Le Clézio, qui déteste tout ce qui manque de sérieux ou de responsabilité. Du coup, ce n'est pas cette aventure qui emporte le personnage, mais l'« aventure » de la parole importante ou des paroles qui se taisent pour que les mots déclarent la « naissance », la « présence », la « prise d'attitude » de ses humains de son univers.

Certaines voix de la critique associent ses débuts littéraires à une influence française formaliste et existentialiste. Comme un vrai existentialiste il tisse un cri

révolté dans ses premiers écrits. Le roman de début *Procès-verbal* (63) est la preuve du sentiment de révolte contre la « norme » (normalité, tradition, règles-cliché etc.) et du révolté, de cet Adam (Pollo) personnage central du roman qui renvoie, intertextuellement et métaphoriquement, à la première présence masculine sur Terre et, hypothétiquement et symboliquement, à la dernière présence humaine, un Adam qui porte des « masques », passe par des états ou joue/s'assume des rôles de « déserteur », « malade », « évadé » puis de « visionnaire », « messager », « prophète ». Le cri de révolte accompagne le héros leclézien. Les personnages de notre romancier déclarent guerre à la guerre et sont des allégories de la révolte exprimée directement, par la voix des personnages concrets qui sont contre l'oppression coloniale et l'exploitation, par exemple, ou exprimée indirectement, par les personnages qui agissent contre toutes les injustices.

Tout ce qui concerne la personnalité de Jean-Marie Gustave Le Clézio porte l'empreinte d'un profond et constant échange dialogique. Il s'agit d'un échange dialogique identitaire, entre les racines franco-mauritienne et son identité amalgamée tout au long de la vie, soit-elle l'identité *grosso modo* ou la composante identitaire en lien avec la composante réflexive ou existentielle. Composante réflexive, puisque dans son œuvre les genres, les discours et les personnages sont complémentaires. Existentielle, (ou encore ontologique) vu les itinéraires de sa vie, son parcours, ses aventures et toutes ces décisions qui s'appuient sur un circuit dialogique entre les pays qu'il visite, les cultures qui le forme et qu'il incarne, les habitants qu'il rencontre et dont les voix résonnent dans ses œuvres, les civilisations qu'il découvre et « raconte » dans ses romans, les cultures qu'il connaît et auxquelles il « appartient » pour un *ici* ou un *ailleurs* comme un vrai observateur qui se déplace dans ce monde (pour ne pas dire « voyageur » dans ce monde qu'il observe, car il n'aime pas le qualificatif « voyageur »).

Le Clézio n'est non plus un écrivain voyageur (car il n'aime non plus le syntagme « écrivain voyageur » que certains critiques lui attribuent), il est un écrivain qui se déplace, comme le dit lui-même, et un être curieux qui explore les motifs du voyage initiatique, du voyage révélateur et des exotismes qui contrastent la vie, et plus spécifiquement les automatismes de la vie, la routine individuelle ou généralisée/collective et l'urbanité superficielle. Parfois, le contraste dont il parle est implicite, mais fracassant. Entre la fuite dans la ville et la vie espérée ou les cadres panoramiques que le conteur nous présente, le contraste s'impose et a beaucoup à nous enseigner, par inférence. Ville, village, plaine, métropole ou île, l'espace qu'il cadre est cohérent et harmonieux. L'espace et l'être deviennent plus profonds grâce à la philosophie que le texte leclézien repère et grâce à la langue qu'il parle. L'expérience de l'écriture leclézienne cache un côté didactique qui n'a pas peut-être été envisagé par l'auteur, mais qui subsiste : de refléter les valeurs classiques, de disséminer les valeurs générales humanistes et de (se) faire contaminer d'altruisme, d'émaner un certain penchement ultra-humaniste, qu'il montre et dé-montre dans son roman *Poisson d'or* (1997). Toutes ces attitudes qui fourmillent dans ses récits définissent la dignité humaine comme valeur primordiale et exemplifient le respect réciproque de la dignité humaine, indifféremment des conditions visées, des confessions entraînées ou des convictions impliquées.

La complémentarité immanente entre vie et œuvre situe Le Clézio, l'homme et l'écrivain, devant un choix dilemmatique entre l'existence au nom de

la vérité-beauté-création et la manifestation énergisante et déchirante de cette aspiration, vers l'absolu et vers le néant. Cette aspiration de la création pure est à la fois une aspiration impossible à atteindre comme état et impossibile à communiquer comme idée, textuellement. A titre d'exemple, l'impossibilité de se taire devant les expériences abominables de la guerre vietnamienne donne naissance à son sombre et noir roman *La guerre* (1970).

Une complémentarité – un échange dialogique et interculturel – que notre romancier crée c'est l'œuvre comme identité sphérique qui interagit avec les deux autres sphères, l'identité de l'auteur et « la sphère » des lectures personnelles de l'auteur. En fait, toute œuvre a (droit à) une identité propre, en toute indépendance, tout comme elle a droit à une dimension identitaire en interdépendance avec l'identité/personnalité de l'auteur. Une forme inédite d'échange dialogique, interculturel et intertextuel est la personnalité des lectures lecléziennes : ses goûts de lecture et les auteurs à son goût. A titre d'argument, citons les deux grands auteurs qui « se rencontrent » dans les goûts de lectures de Jean-Marie Gustave Le Clézio, et notamment Louis Stevenson et James Joyce, et les trois grands écrivains philosophes Salinger, Camus et Sartre, qui symbolisent dans l'épitexte leclézien un dialogisme interculturel et intergénérationnel ainsi qu'une symbiose méta-littéraire intrinsèque. Louis Stevenson, James Joyce, Jerome David Salinger, Albert Camus et Jean-Paul Sartre sont les plus importantes têtes d'affiche sur la liste des lectures de notre auteur et selon ses biographes et spécialistes de son œuvre ils s'avèrent être les confidents d'un style dialogique au nom des idéaux d'une écriture éclatée à l'intérieur de ses œuvres et de ses personnages.

Les étiquettes qui lui sont attribuées par la voix de la critique littéraire ou par les journalistes culturels dégagent elles aussi l'idée d'échange dialogique et interculturel et en dépit du fait qu'elles sont diverses, véridiques ou fausses, toutes sont positives et discrètes, comme notre héros, qui est vu comme *pudique, timide, insaisissable, solaire, élégants* ou encore *entomologiste, apôtre, cow-boy*. La presse nationale le considère comme l'un de plus importants romanciers contemporains. Le magazine d'actualilté littéraire *Lire* l'a titré selon l'avis de ses lecteurs comme « le plus grand écrivain francophone vivant ». Par ailleurs, c'est la popularité devant son léctorat qui est incontestable. Ses romans, lus à l'échelle internationale, lus en original ou en traductions multiples, le situent parmi les auteurs de langue française les plus traduits dans le monde à l'heure actuelle. Ses œuvres sont traduites en langues de circulation internationale, surtout dans les langues de la famille indo-européennes : allemand, anglais, danois, espagnol, catalan, grec, italien, néerlandais, portugais, russe, suédois, etc. mais aussi en langues altaïques (parlées en Eurasie)/orientales : chinois, coréen, japonais, turc etc. C'est une forme de dialogisme inné, un échange dialogique et interculturel, par définition et par excellence, car l'œuvre et ses alter-identités, plurielles et multiples en traduction, sont en dialogue à travers les langues-cultures d'origine et d'accueil où le le particulier exprime l'universel, et inversement.

L'idéntité leclézienne et l'échange dialogique entre particulier et universel

Le Clézio voit dans le rôle de la littérature une mission essentielle de connexion entre l'homme-moi et l'homme-nous, entre l'homme et sa vocation pour la nature, entre le moi social et le moi profond, entre l'identité interculturelle et

l'autre comme moi-même, entre l'identité transculturelle et un autre moi-même. Un exemple illustratif d'un échange dialogique entre la composante réflexive et existentielle de la personnalité de l'auteur ainsi que de l'identité leclézienne grosso modo est celui qui situe Le Clézio comme personne à la marge de la société et comme voix-en prise de position juste au milieu des débats de société. Discret et impliqué, introverti et civique, voilà la force dialogique et interculturelle de cette personnalité qui pense, écrit et vit authentiquement.

Lauréat du prix Nobel de littérature 2008, Le Clézio a un sens profond de la compréhension de l'être-dans la culture et d'être-entre les cultures. Le Clézio-l'homme de lettres va au-delà des apparences et construit ses écrits par-delà des clichés culturels, des personnages stéréo-typisés et des tabous. Le profil de « ceux-venus-d'ailleurs » le préoccupe de point de vue humanitaire, humaniste et scriptural, car chaque niveau de quête problématise un sujet sphérique et incontournable à la quête de l'identité propre, c'est-à-dire de sa propre identité. L'identité relève de la notion d'ici. L'altérité se relie à la notion de l'ailleurs. Dans cette cohérence, ici est l'extériorité tandis que l'ailleurs est l'intériorité. L'antinomie conceptuelle ici-ailleurs dévoile une antinomie notionnelle la présence versus l'absence qui déduisent les états du sujet connaissant : l'affirmation et l'aspiration, la déclaration de l'être-qui vit et l'expression de l'être-qui crée. L'ici est le grand thème de la présence. La présence du sujet, signifiée par un « je suis ici », se traduit dans ses écrits par la possibilité, la probabilité, la chance, les doléances, le désir. La recherche de l'universel est aussi la recherche de l'Autre et de l'altérité.

L'Autre comme dialogisme est un thème complexe que est encore à décrypter chez Le Clézio dans une perspective de son identité double et sous l'angle d'un pluriperspectivisme penché sur l'identité universelle de l'homme à double identité entre l'*ici* et l'*ailleurs*. Le motif de l'Autre est une politique en soi du dialogisme. La voix de l'écrivain engagé bâtit le discours de l'autre et sur l'autre : le bien-être de l'« Autre », l'autre-civilisation, l'autre-langue, l'autre-culture, l'autre-Autrui, l'autre-moi dans un autre pays/dans une autre hypostase de vie ou de pensée. « Coexister, c'est comprendre ce qui peut offenser l'autre » (Pierre Barnoud), explique l'écrivain dans un entretien accordé à Frédéric Joignot et publié dans *Le Monde* du 13 septembre 2014 (paru en ligne le 22 septembre 2014). Dans les interviews accordées, Jean-Marie Gustave Le Clézio ponctue et dévoile des vérités inconnues et ignorées par les uns, connues et camouflées par les autres ; dans ses interviews tout comme dans ses livres nous découvrons une beauté existentielle et linguistique singulière. Ses sentiments du vivre, les modes du savoir-vivre, savoir-voir, savoir-observer et savoir-comprendre font paraître un alter-monde en dialogue ou un monde en alerte où la société fourmille dans un univers hyperconnecté d'un individu qui se débat entre le visuel et le neurosensoriel.

En guise de conclusion, réitérons que ses œuvres sont d'une authenticité parfois surprenante, parfois tellement claire, la nôtre, intime, singulière comme si les *autres*, œuvres, histoires, personnes, idées, vérités n'existaient pas et la seule vérité est *là*, dans son texte, dans son texte qui est la véracité, la vraisemblance et la douce vérité retrouvée dans son discours. La singularité de ses textes est incontestable, côté simplicité du langage et du style, authenticité des états et attitudes. Ses textes ont un parcours bien fixés dans les pensées et les attitudes des

personnages qui les encadrent, d'une part, et, d'autre part, qui se montrent engagés dans la lutte contre l'injustice. Il y a un certain donquichottisme dans son œuvre qui prend la forme raisonnable d'un idéalisme authentique : sauver le monde, parler à travers les attitudes de ses personnages, être la « voix » et les « yeux » de « ceux-venus-d'ailleurs », être le pont entre l'*ici* et l'*ailleurs*, être l'être-en dialogue et l'identité dialogique.

Notes

----

[1] La source disponble en-ligne *http://www.praxiling.fr/bres-jacques.html?lang=fr* liste les ouvrages de Jacques Bres, professeur d'Université en linguistique française :

– Bres J., 2016, « De l'énoncé dialogique », In Colas-Blaise M., Perrin L. et Tore G.M. (éd.), *L'énonciation aujourd'hui, un concept-clé des sciences du langage*, Limoges : Lambert-Lucas, 122-136.

– Baklouti É. et Bres J., 2016, « Ce qu'ironiser veut dire… De l'usage métadiscursif des termes ironie, ironiser, ironique(ment) dans le texte théâtral et dans le texte journalistique, In Biglari A. & Salvan G., *Figures en discours*, Academia, L'Harmattan, 135-158.

– Bres J., 2014, « Dialogisme, médiativité : le jeu dialogique du futur et du conditionnel dans le marquage d'une source indirecte par ouï-dire et par conjecture », In Jean-Claude Anscombre, Evelyne Oppermann-Marsaux, Amalia Rodriguez Somolinos (éds.), *Médiativité, polyphonie et modalité en français : études synchroniques et diachroniques*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 19-34.

Références bibliographiques

Bakhtine, Mikhaïl. « Problema teksta », In Bakhtine, *Sobranie sochinenij v semi tomax*:, vol. V, 1959-1960 ; Bakhtine, 1961/1997, V, p.332 ; 1997, pp.306-326.

Barbéris, J-M., (2005). « Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho ». In *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Bres et al.. Bruxelles : de Boeck, Duculot, 2005, pp.157-172.

Barnoud, Pierre. « Le Clézio et sa recherche de l'universel » (Fresnes, Val-de-Marne). Lettre parue dans *Le Monde* du 22 septembre 2014. Par Le médiateur du Monde. Publié le 22 septembre 2014 à 11h10. [Disponible en-ligne URL : https://www.lemonde.fr/le-monde/article/2014/09/22/le-clezio-et-sa-recherche-de-l-universel_5996164_4586753.html*;* page consultée le 11 mai 2019].

Bres, Jacques. Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie…. Bres Jacques et al. Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques. *[ffhal00438485f] De Boeck, pp.47-62., 2005.*

Cavallero, Claude. Le Clézio témoin du monde. [EAN 9782916608099] Paris : Calliopées, coll. « Essais », 2009.

Dictionnaire de l'Académie Française, septième édition, Tome premier A-H, Librairiede Firmin-Didot et C, Paris, 1878. [Disponible en-ligne URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504096.texteImage*;* page consultée le 11 avril 2019]

Le Clézio, J.M.G. *La Guerre.* (ISBN 2070271552). Paris : Gallimard, 1970 ; (ISBN : 2070725464) Paris : Gallimard, 1992.

Le Clézio, J.M.G. *Le Procès-verbal.* Paris : Gallimard, 1963.

Le Clézio, J.M.G. *Poisson d'or*. Paris : Gallimard, 1997.
Le Larousse Dictionnaire de Français. Dictionnaire français Larousse (Larousse.fr). [Disponible en-ligne URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais *; Dictionnaires bilingues Larousse. Disponible en-ligne URL :*
http://www.larousse.fr/dictionnaires/bilingues *;*
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dialogique/25187?q=dialogique#25072 *;*
pages consultées le 30 avril 2019].
Nowakowska, Aleksandra. Du dialogal et du dialogique dans l'interview politique. Praxiling UMR5267 CNRS-Université Montpellier III. Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2012. SHS Web of Conference. SHS Web of Conferences 1 (2012) DOI : 10.1051/shsconf/20120100139 © aux auteurs, publié par EDP Sciences, 2012. [Article en accès libre placé sous licence Creative Commons Attribution 2.0 (http://creativecommons.org/licenses/by/2.0) 613. Disponible en-ligne URL : http://www.shs-conferences.org or http://dx.doi.org/10.1051/shsconf/20120100139]
Petit Robert Dictionnaire de Français. [Disponible en-ligne URL : *https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue* ; page consultée le 14 avril 2019]
Rabatel, Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine. » In Revue Romane, John Benjamins Publishing, 2006, 41 (1), pp.55-80. ffhalshs-00367519.

CZU : 821.135.1.09

LEONIDA LARI : STRATEGIA TRANZITIVITĂȚII ȘI RECUPERAREA DE SINE A POEZIEI

Timofei ROȘCA
Universitatea de Stat „Ion Creangă”

Not only from the need to search for a paradigm or the ambition of finding a new authenticity, poetry often resorts to certain self-abnegation or even so-called "self-denials" of the self, such as Victor Teleuca, in "Piramida Singurătății (The Pyramid of Loneliness)," or " Ninge la o margine de existență (Snow on the Edge of Existence)." At Leonida Lari we are dealing with another condition in this sense. Without completely abandoning a poetry of the imaginary, seen from the start in " Piața Diolei (Diol Square)", the poet sometimes puts into play the antipoetry of life and reality, orchestrated, however, with such a mastery that fiction yields, as if it were self-definition of objectivity, including the relevance of the nonsense of life, reality, history. The phenomenon is all the more characteristic, if we refer to the publicistic poetry, civic - formula by which L. Lari demonstrates two other abilities: Gives the species the chance to rehabilitate, on the other hand, responds to the guild's amendments, offers a poetry of objectivity, focused on the energized word.
Keywords: *antipoetry, fiction, objectivity, self-abnegation, publicistic, civic, strategy, energized word.*

Neoromantică, mistică, fantasmagorică, deseori ambiguă, lirica și poematica Leonidei Lari se concordează , totuși , cu ”dubla intenție”, atât a limbajului, cât și a poeziei însăși, în accepția, bineînțeles, a termenilor lansați de Tudor Vianu în ”Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, interpretați pe larg de Gheorghe Crăciun în ”Aisbergul poeziei moderne,, (2013). Atâta doar că autoarea volumului ” Anul 1989 ” nu se include programatic, plenar, sub toate critriile în paradigma tranzitivității, așa cum o tratează cel de – al doilea exeget, de la Baudelaire, Rimbaud,Mallarme, Lautremont și până astăzi. Oricum, formula poeziei Leonidei Lari, regăsită pe linia tranzitivității, nu este una total antilirică, antimetaforică sau antisimbolistă. Enstaticul, ca și extaticul, sunt explorați cu o strategie specifică, în doze strict necesare, satisfăcând legile canonice, paradigmatice, dar și pe cele ale obiectivității, legate de condiția timpului istoric, de pericolul pierderii identității naționale, de actualitatea timpului în care trăim.

In cazul dat, ca și cum am avea de-a face cu un fenomen po (i) etic întors : însăși poezia se înfățișează ca o ”dezicere de sine ” în numele unui mare sens . Poezia renunță , în parte , la extatic, la mit, analogie, magie sau simbol și preferă un enstatic referențial, care include elementul real , cotidian , datul istoric, ce poartă în sine importanță vitală , care prin gravitatea lui vitală concurează sau depășește semnificantul expresionist , valoarea lui simbolică sau metaforică.

Poezia cetățenească sau cea publicistică, cu tematică patriotică sau politică, are în acest sens, avantajele, dar și riscurile ei. Avantajul se remarcă prin reacția directă la evenimentul zilei, contactul nemijlocit cu actualitatea, implicarea liberă în condiția timpului, restructurarea rigorilor tehnice. Riscul e clar de la sine: acest tip de poezie poate luneca oricând spre simpla relatare gazetărească, spre informația nudă. Oricum, ea deseori este salvată de rezervele tactice ale spiritului

de creație, de curajul implicării poetului în problemele grave, complexe, disimulate ale timpului, de strategia retoricii etc., când însăși poezia se abate, în mod strategic, de la rigorile ei, ca să poată cuceri alte teritorii epistemice.

In ” În loc de închiere sau despre poeți, poezie și singurul” din volumul ” Se duce vara vieții ” (2013) Leonida Lari specifică, printre altele, că poeții ” nici nu au voie să iasă în fața lumii, dindărătul operei lor.Or, ei numai atunci ies, adică sunt nevoiți să iasă, numai atunci când arde pământul sub picioare, când e pusă în cumpănă însăși viața neamului în care s-au născut, cu toate ale ei, pre nume limbă, istorie, datini”.

Multiplele confruntări ale poetei cu regimul totalitar și cu exponenții lui, cer în poezie o formă specifică, foarte apropiată de realitatea însăși. Cu alte cuvinte, viața de tribun, de luptătoare pentru revendicările concetățenilor se confundă sau se identifică la ea cu poezia însăși. „Foarte rar se întîmplă, scria Marin Sorescu în prefața intitulată „Stăpână peste metaforă” la volumul antologic „Lira și păianjenul” al Leonidei Lari, ca poezia unui autor să se confunde atât de mult cu viața sa, iar viața-i să devină poezie într-un grad atât de înalt, ca în cazul Leonidei Lari, un nume de pe acum mare și luminos” (Lari, 1992, 5).

In lirica patriotică și cetățenească a Leonidei Lari ”confuzia vieții cu poezia”poartă un colorit specific. Deși fermenții romantici se păstrează, inclusiv misticismul, sacralitatea, cu dese plonjări în ancestral sau arhetipal, poezia se menține mai mult la suprafața realităților, răvășite acum de „valurile” mari sau „curentele mici”. Ceea ce domină, de data aceasta, este patosul strategic, însuflețirea molipsitoare, în stare să trezească în cuget și simțire demnitatea de neam, să dezmorțească curajul. Poezia pune în discuție marele sens al vieții în opoziție cu constrângerea totalitară.

În „O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia” academicianul Mihai Cimpoi dă, printre altele, și această apreciere: ” Această Jeanne d`Arc a renașterii basarabene, cum credea mulțimea, demonică, mesianică, etic-necruțătoare a semnat versuri ce-au înfiorat adunările, dar inegale din punct de vedere artistic” (Cimpoi, 1997, 227).

„Neacoperirea” sau ”inegalitatea”, în cazul poeziei Leonidei Lari, nu ar trebui să fie taxate ca incapacitate sau lipsă de talent. Leonida Lari este una dintre cele mai profunde și mai originale poete din întreaga poezie feminină basarabeană.

Da, poeziile sunt „inegale din punct de vedere artistic”, nu de aceea că poeta ar fi mai puțin exigentă cu sine în ceea c privește respectarea legilor artei, dar pentru că materialul de viață îi dictează sau, mai corect spus, îi oferă proiecte de poezie și antipoezie, pentru a atinge anumite scopuri conceptuale de importanță vitală și , de ce nu, de specificitate artistică.

Un exemplu de abatere srategică de la rigorile canonice este poezia întitulată ”LA Putna”, în care persistă ideea că în momente de criză morală, când speranțele par a se fi epuzat, omul „pământului nostru scump și drag”, cum a estimat rapsodul, recurge la memoria neamului, la gloria și luciditatea înțelepciunii lui, sedimentată în latențe. Vociferate de mulțime și preluate de poetă, ele prind contur pe pagina cărții. Poezia „La Putna” a fost apreciată ca un talisman în procesul de renaștere națională, atât în Basarabia, cât și dincolo de Prut. Într-o referința critică, inclusă în volumul „Numai în ceruri”, poetul de origine basarabeană, Adrian Păunescu menționează: „Așa cum luptătorii veștilor tainice de pe frontul unei cauze înalte aveau de păstrat și de rostit - când era cazul - o parolă,

care să-i facă să se recunoască, asfel și geniala poemă „La Putna” a Leonidei Lari mă urmărește, în unele drumuri lungi ale mele printr-o țară încă greu de străbătut, într- o zi și o noapte de la un capăt la altul...” (Lari, 2014, 498) .

Poezia „La Putna” într-adevăr se realizează prin coduri latente, virtuale , dar conținute în însăși consecința realității, a datului istoric , când, cum spune poeta, „frații de-o mamă aparte se țin / Și sîngele lor declarat e străin, /Fiindcă e altul hotarul”.

Același poet Adrian Păunescu, în legătură cu climatul politic și moral din Țară, inclusiv din Basarabia, adăuga: „Leonida Lari a trăit și trăiește drama unei conștiințe care nu se poate împăca, în nici un fel, cu ceea ce vede în jur, cu ceea ce simte în jur, cu degradarea care – de la an la an – cuprinde societatea românească, aici, dar și la Chișinău” (Lari, 2014, 498).

E vorba deci, referindu-ne la specia de poezie în cauză, de o codificare latentă, cu scop strategic de alt nivel, de o „parolă” care regenerează stratul subzistent al conștiinței neamului, acela originar, performat, sedimentat, neafectat încă de molima demagogică, totalitară, care trebuie trezit, reluat de la capăt, adică de la cuget, de la „duh”, cum spune poeta: „Alunec încet peste dalele reci./ Mă-nec într-o rugă amară,/ Dar duhu-i ce nu are moarte în veci/ Și nici poticnire prin capete seci/ Mă-ntreabă ce este în țară.”

Dialogul eului poetic autentic cu „duhul”, deci cu sufletul domnitorului Ștefan cel Mare, e conceput în cheie hamletiană și are un caracter justițiar: se ia în discuție destinul unui popor năpăstuit pe nedrept, „din simpla pricină că este”. ”Duhul”, deci ”misticul, ca și cum vine cu ”acoperemântul artistic” propriu. Ecoul cuvîntului, venit din adânc, al celui care a întemeiat țara, nu mai este o simplă declarație, căci el vine ca parte integră din suflet și se comunică pe calea muzicii care, la rîndu-i, nu are alt limbaj decât cel providențial. Leonida Lari a dat, în acest sens, unul dintre cele mai inspirate și cutremurătoare modele sacrale din întreaga poezie românească publicistico-patriotică, șaptezecistă.

Poeta deschide un pod de legătură între sacerdotal și real. Totul se îmbracă în mantia atmosferei de dangăt divin. Ultimul punct al încordării este uimirea, provenită din „tăcere” și dangătul de „clopot”, care unește pămîntul cu cerul. Ca martor al celor ce-au fost și continuă să revină, se înalță maiestos Mănăstirea Putna, sub ale cărei ziduri odihnește voevodul canonizat. Sufletul, însă, „sfințenia”, este trează, căci se conțin în zvonul de clopot. Mai mult. Pentru creștini eroul comunică virtual, încurajându-și testamentar poporul, tot astfel cum personajul liric transcende, se apropie de „lumina sacră”(a demonstrat-o de atâtea ori), ca un narator intradiegetic, comunicând în limbajul tăcerii, trăind și el „uimirea”: „Spun toate acestea tăcând încordat/ Și sfinții privesc cu mirare,/ Și-n astă tăcere, măreț, sacadat,/ Se-aude prin seară cum clopote bat/ La Putna lui Ștefan cel Mare.”

Tonalitățile dangătelor de clopot traduc inspirat și un supralimbaj muzical semnificativ care circumscrie starea morală a neamului în diferite cumpene ale soartei, ca în luptele de altă dată, încurajate de domnitor, nu numai cu sabia, dar și cu credința, cu rațiunea, cu înțelepciunea .

Datele realului – mănăstirea, clopotele sunt, în sine, energizate, capătă valoare de simbol. „Vestirea” lui Ștefan cel Mare, „conținută” în tângă de clopot, este una profetică și sentințioasă, totodată. Ea se contopește și se continuă prin ecou cu vocea eului autentic, cu interogațiile și exclamațiile lui patetice surdinizate, și apare, în ultima instanță, ca un crez, ca o sentință testamentară: „Prelung bat

aspru și tânguitor,/ Se varsă pe deal și pe vale,/ Și-așa ți- se pare, prin sunetul lor,/ Că Ștefan vestește: nu moare – un popor/ Vândut de mișei pe parale.// Popor ce de veacuri s-a statornicit/ Pe munții, pe văile – aceste./ De ce a fost dus, ridicat, nimicit/ Cu nodul la gură și lațul la gât ? -/ Din simpla pricină că este !// Popor de păstori, de plugari, de năieri/ Va fi pe aice și mâine,/ Că cine-a trecut prin atâtea-ncercări,/ De drag pentru țară, găsi-va puteri,/ Să mânce doar apă și pâine ! ”

Poemul atenționează asupra riscului sau a pericolului răzlețirii dintre frații de pe același pământ strămoșesc, osemintelor căruia ne închinăm. Și de data aceasta, în final, poeta nu se mărginește la declarația patetică, vibrantă și ea, dar revine la același cod muzical, divin. El se contopește cu „cuvântul”, mai exact spus, cu „tensiunea semantică” (Nichita Stănescu), cu „vuietul”, deci cu conținutul virtual, latent al acestuia, ca început al începuturilor sacre, întemeietor de lume, căci „întâi și-ntâi a fost cuvântul”. ”Vuetul” din cuvântul românesc, metaforic vorbind, înseamnă testamentul, șansa existenței noastre spirituale, binecuvântată de providență. A renunța la el sau a-l lăsa în ”robie”, ar însemna să ne anulăm pe noi înșine, ca neam, ca popor, ca ființă, sau cum spune poeta: „Că, după ce neamul a fost răzlețit,/| Și limba o alta se face,/ Ei bine, dar verbul nu-i chip de robit,/ Că-atunci împotriva lui Domnu-ai pornit,/ Că-n verb însuși spiritul zace”.

Bazată pe elementul concret, pe martorul istoriei (mănăstirea, clopotele, mormântul etc.), dar ajustată și de năzuința ancestrală,decriptată prin supralimbajul muzical, Leonida Lari ne oferă o poezie militantă, care exclude orice dubii, controverse asupra unității de neam, ca în finalul aceluiași poem: „Bat clopote tare, de vuie-n Cuvînt/ Neînduplecata – ntrebare:/ Sunt două popoare cu – același pământ ?/ Un singur popor e cu – același mormânt -/ La Putna lui Ștefan cel Mare!

Poeții șaizeciști (Grigore Vieru, Dumitru Matcovschi, Ion Vatamanu ș. a.), ca și prozatorii (Ion Druță, Vladimir Beșleaga, Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc), pe timpul regimului totalitar, vorbeau mai mult într-un limbaj aluziv, prin simboluri, analogii, persistența motivică, esopism, tonalitățile emoționale,în limbajul tehnicilor narative etc.

Șaptezeciștii vor să recupereze adevărul istoric, multă vreme tăcut sau falsificat. Ceea ce se ascundea, acuma se developează. Poezia, în cazul dat, se depoetizează, renunță deseori la eleganța canonică, și primește postura unei abateri de sine, lasă să vorbească uimirea, provenită din structurile sistemului în care am trăit sau din rămășițile lui. Însăși Leonida Lari se dovedește în acest plan, un abil ” regizor” și „scenarist, ”totodată: atât al datului obiectiv, social, cât și al cuvintelor angajate în discursul unei poezii în negativ. Tonul unor asemenea tranzitivități sau reflecții nu este antagonist, ci unul de apărare a ființării unui popor agresat în toate structurile lui.

Concluzii

Fiind acuzată de o poezie naivă, nonconformistă, în raport cu experimentele postmoderniste, deci de o poezie, care, de fapt, era preocupată de neliniștile timpului, sau, și mai concret, de soarta și perspectiva națiunii, la moment, Leonida Lari a răspuns printr-un contrapunct neașteptat: a dat glas unei ” antipoezii ”, provenită dinspre realitățile vieții. De pe culmile ei se vede lesne un proces de destrămare a unui crez, apărat cu atâta sârg, tot așa cum energizarea cuvântului publicistic se datorește unui spirit de creație îndrăzneț și cultivat, exprimat, cum s-a văzut, într-o formulă nu mai puțin îndrăzneață.

Referințe bibliografice

Cimpoi Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Editura ARC, 1997.
Lari Leonida. *Lira și păianjenul. Versuri.* Chișinău: Editura Hyperion, 1992
Lari Leonida. *Numai în ceruri. Seria Antologia unui autor*. Prefață de Ion Mânăscurtă. Chișinău: Editura Princeps, 2014.

CZU : 821.32.09

ROMANUL LUI NAGHIB MAHFUZ – ÎNTRE UNIVERSAL ȘI PARTICULAR

Grigore CHIPER
UST, RM

The article analyzes a small part of the prose of the famous and prolific Egyptian writer Naguib Mahfouz, author of numerous novels, short stories, plays and movie screenplays, Nobel laureate (1988). He started under the sign of the Egyptian prose, which was written during the interwar period, being influenced by well-known prosa authors from his country and from Europe. He wrote a diverse prose, varying between works of historical character, works of pronounced classical realism and works loaded with a pronounced general-human and religious symbolism. In addition to the literary portrait and artistic path of the writer, the universal and also particular character, autochthonous - Arab and Egyptian - of his creation, unfolded from the first half of the 20th century until the date of his death (2006). In novels such as Miramar or Adrift on the Nile, the writer demonstrates an amazing openness and synchronization with the Romanian issues of Europe, and in novels such as The Journey of Ibn Fattouma valorizes and restores archaic forms of narration. This harmonious combination of the universal and the individual represents his individual feature, which, doubled by a real talent, has ensured the prose success and notoriety, far surpassing the Arab framework. Naguib Mahfouz is a follower of the parabolic novel, objectifying to the maximum his narrative discourse.
Keywords: *realism, particular, universal, narrator, topos, archetype.*

Prozatorul egiptean Naghib Mahfuz (1911-2006) a avut o carieră scriitoricească de invidiat, fiind răsplătit pe măsura vocației sale și a muncii asidue depuse. Nu s-a dedicat în exclusivitate prozei, și nici măcar romanului, deși proza, în special romanul, i-au adus cele mai mari succese pe tărâm internațional, culminând cu premiul Nobel acordat în 1988 „pentru povestirile realiste și romantice, în care detalierea și aluzia fină la un loc cu diversitatea și revelația constituie modele de proză arabă autentică, ce influențează întreg procesul literar din lume” (Кирпиченко, 103). Bineînțeles că valoarea operei mahfuziene nu constă doar în calitățile enumerate de comitetul Nobel pentru literatură. La momentul decernării premiului, opera sa depășise cu mult aria povestirii ca gen și realismul ca mișcare literară și ideologie estetică. Critica literară târzie nu a mai pus accentul, în evaluările sale, pe romanele realiste, îndeosebi pe cele din ciclul Cairoului, apreciate superlativ la vremea apariției lor, dar a evidențiat tocmai opera cosmopolită și metaforică a scriitorului, lipsită în fond de repere de identitate materială, națională. Prozatorul s-a concentrat pe aria problematică de ordin general uman și, îndeosebi, pe cea din perimetrul arab, nu în ultimul rând numărându-se problemele de natură religioasă, deosebit de sensibile cu precădere în lumea islamică.

Scriitorul a fost recunoscut în Egipt și drept redutabil scenarist, nu doar datorită faptului că opera sa prozastică se evidențiază prin dialoguri extinse și abile, create cu o mare virtuozitate și dovedind o aparentă lejeritate. Mahfuz a scris piese de teatru și scenarii pentru filme, iar multe lucrări în proză au fost ecranizate:

Miramar, Pălăvrăgeală pe Nil, Cairo modern, Câinele și hoțul, Karnak Café ș.a. Personalitatea lui Mahfuz se distinge prin câteva dimensiuni importante, care i-au asigurat o carieră lungă, activă și prodigioasă: calitatea de povestitor impecabil exersată nu numai în operă, ci și în cafenelele din Cairo, în speță la El-Fishawi, pe care scriitorul, după spusele contemporanilor, o frecventa cu regularitate pentru a se întâlni și a conversa cu confrații scriitori, dar și probabil cu scopul de a aduna material pentru opera sa amplă și a verifica pe seama ascultătorilor propriile povești; imaginația debordantă și inepuizabilă pe care o avea, absolut necesară pentru a construi eșafodaje epice de amploare, susținute intensiv pe tot parcursul narării; capacitatea de a construi dialoguri vii, firești, antrenante, evitând banalitatea și simpla flecăreală; în consecință, chipurile schițate erau naturale și memorabile indiferent de spațiile temporale, actuale sau istorice, indiferent de toposul, național sau fără vreo identitate, în care își plasa subiectele.

Naghib Mahfuz a fost un cititor împătimit. Nu a încetat să citească decât la o vârstă înaintată, când i-a slăbit mult vederea, rămânând aproape orb. În materie de lectură nu avea preferințe speciale. Era atras atât de literatura egipteană, cât și de cea universală. După spusele sale, s-a orientat de la bun început spre autorii egipteni inovatori, precum Taha Hussein, Abbās al-Aqqād, Salama Moussa ș.a., care au cultivat, prin opera și opiniile exprimate, interesul pentru literatura europeană. A parcurs literatura de la clasici la contemporani. La început a dat o oarecare preferință clasicilor și numelor consacrate europene, focalizând atenția pe autori din secolele XIX-XX: B. Shaw, J. Galsworthy, A. Huxley, E. O'Neil, H. Ibsen, A. P. Cehov, F. Dostoievski, L. Tolstoi. Față de Joyce sau Robbe-Grillet nu a manifestat dezinteres sau reticență. El era ferm convins că experiența acestor reformatori ai limbajului romanesc era prematură pentru a fi aplicată în literatura egipteană, care trebuia să parcurgă mai multe etape de formare și afirmare. Prozatorul a menționat, bunăoară, într-un interviu că a apreciat-o nespus de mult pe Marguerite Duras „pentru subiect și pentru om". Într-o perioadă când era deja prozator format se întreba retoric că dacă ar fi început să scrie atunci, la mijlocul anilor '30, în maniera „fluxului conștiinței" a lui Joyce, ce ar fi ieșit?

Experiența de cititor s-a răsfrânt și asupra travaliului său de scriitor. Astfel, el a început cu romanul istoric, dedicat Egiptului Antic (debutase editorial cu o traducere despre Egiptul Antic). Prozatorul a schițat un plan uriaș de panoramare narativă a istoriei Egiptului. Trebuie spus că Naghib Mahfuz a deprins, de la începutul carierei sale, să opereze cu pânze narative ample: explorând o arie tematică, nu intenționa niciodată să creeze un roman, ci un ciclu romanesc. Fiecare ciclu de romane a dovedit, cum s-a văzut, o anumită etapă din creația scriitorului și, totodată, o etapă din istoria și literatura Egiptului, care a evoluat vertiginos și dramatic pe parcursul secolului XX, cu care se confundă viața și activitatea romancierului însuși.

Romanele sale istorice nu se disting prin adevăr istoric impecabil, prin reproducerea fidelă a epocii, procedeu recomandabil pentru operele cu caracter istoric. Abia în romanele din ciclul Cairoului scriitorul acordă atenție sporită documentării, urmând îndeaproape modelele europene de scriere a unei opere epice, chiar dacă romanele lui Mahfuz sunt în general indiferente la fundalul care situează opera într-un spațiu și într-un timp real sau imaginar. Această practică de epurare a detaliilor de decor va fi preluată și utilizată pe larg atunci când romanele sale se vor îndepărta tot mai mult de șabloanele clasice, de romanul realist,

conceput în buna tradiție occidentală, preluată și adaptată – la vremea când Mahfuz își începuse cariera scriitoricească – în Europa de Est și în alte părți ale lumii.

Rhadopis din Nubia face parte din seria dedicată istoriei Egiptului antic. De fapt, e o poveste de dragoste, cu final trist. E tragedia unei iubiri interzise şi imposibile, proiectată cu câteva mii de ani în urmă. Spre deosebire de celebra piesă a lui Shakespeare care tratează tema cuplului de îndrăgostiți, în roman avem de a face cu un triunghi amoros, când doi bărbaţi râvnesc o aceeaşi femeie. Se simte la lectură că prozatorul lucra după un plan întocmit riguros, asemenea unui scenariu de film. Partea slabă a acestei tehnici de lucru este că intriga devine uneori previzibilă.

Literatura lui Naghib Mahfuz a fost împărțită convențional în mai multe perioade de creație – periodizare încurajată și de existența ciclurilor romanești. După etapa istorică, încheiată mai repede decât își imaginase și își schițase în ambițiile sale tinerești, scriitorul purcede la a doua, cunoscută ca perioadă realistă (1945-1952), soldată cu apariția așa-numitului ciclu al Cairoului, care include opt romane, între care cunoscuta trilogie: *O plimbare prin palat, Palatul dorinței* și *Strada zahărului* (1956-1957). Acțiunea romanelor are loc în Cairoul său natal, descris aici în cunoștință de cauză și cu lux de amănunte într-un tip de roman clasic, descriptiv, așa cum s-a constituit și s-a consolidat la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX. Romancierul urmărește destinul unei singure familii pe parcursul a trei decenii, relevând conflicte și contradicții ivite între oameni și mai ales între generații. Aceste probleme dezvăluie o societate egipteană retrogradă, formată în epoca colonială și în cea a luptei pentru independență. Ca formulă romanescă, Naghib Mahfuz pare a fi contemporan cu marii prozatori ai trecutului. Deși formula narativă era ușor depășită la acea dată, scriitorul este de părere că trebuie să continue cu acest tip de proză, fiind ferm încredințat că, înainte de a descrie percepțiile inconștiente ale unei realități, așa cum își permiteau să o facă scriitorii occidentali ai momentului, trebuie mai întâi să descrii această realitate. În plus, Egiptul nu avea o tradiție romanescă solidă, comparabilă cu cea din statele Europei de Vest. Egiptul trecea prin mari transformări politice și sociale, care trebuiau conștientizate și reflectate artistic de scriitori. Naghib Mahfuz și-a asumat acest rol epocal, iar creația sa ilustrează cu brio istoria Egiptului din secolul XX, redată prin destine umane dintre cele mai felurite și probleme sonorizate într-o formă percutantă, uneori deranjantă pentru anumite cercuri de literați și politicieni.

Trilogia lui Mahfuz se caracterizează prin câteva trăsături care trebuie menționate. În primul rând, prozatorul era obsedat de romanul generațiilor, ilustrat excelent în literatura europeană. „Când am început să scriem romane, ne gândeam care este forma corectă și care incorectă. Forma europeană a romanului era pentru noi sfântă” (Кирпиченко, 119). În același timp, apăruse romanul contemporanului său Taha Hussein, *Arborele mizeriei* (1944), care îi întărise încrederea de a se apuca de acest proiect ambițios, chiar dacă autorul devenea tot mai conștient că timpul pânzelor epice de largă respirați trece, în lume scriitorii sunt preocupați tot mai insistent de tema intelectualismului, de redarea unor percepții multiple și individuale ale lumii. Pe de altă parte, în aceste romane care urmăresc generații întregi scriitorul a dorit să pună și niște accente pur autohtone, cum ar fi rupturile intergeneraționiste: adevărul este că în acea perioadă a Egiptului capul familiei era exclus din educația copiilor. În majoritatea operelor de la acea dată tata fie că este mort, fie că este grav bolnav sau nu își asumă niciun rol educativ în familie.

Tânărul protagonist este înfățișat, de obicei, lipsit de orice sprijin și trebuie să-și croiască singur drum în viață, așa cum îl taie mintea. Această generație lipsită de tați va apărea și în ciclul următor de romane, reverberând într-un nou context. Deci, Naghib Mahfuz nu doar completează o pagină lipsă sau incompletă din istoria literaturii egiptene, concordând-o unor modele europene superioare, dar și introduce o problematică autohtonă acută, la limita admisibilului. Trebuie precizat că islamul prescrie o restricționare foarte amănunțită și riguroasă a vieții sociale.

Impactul acestui ciclu a fost substanțial atât pe teren intern, cât și extern, atât printre cititorii de rând, cât și printre comentatorii literari, încât Mahfuz va fi considerat exponentul strălucit, emblematic al realismului social. William Honan l-a numit într-un articol din *The New York Times* „Balzac al Egiptului", formulă consacrată „din cauza modului în care opera sa exprimă pulsațiile vieții citadine, din cauza personajelor nuanțate psihologic și a preocupărilor sociale largi".

Imediat după ciclul Cairoului, Mahfuz publică (în revistă) romanul *Băieții de pe strada noastră* (1959). Scriitorul renunță la modelul realist în favoarea unei expuneri, în care mesajul, dat fiind percutanța lui, pendulează între opacitate și o anumită transparență. De acum încolo, prozatorul nu va mai fi atras de pânze epice de mare amploare, ci va îmbrățișa genul scurt: nuvela și romanul de mici dimensiuni. Naghib Mahfuz își sincronizează discursul romanesc cu ceea ce se scria în lume, devenind mai atractiv pentru tinerii cititori și mai popular în rândul generației tinere de scriitori. Romanul în cauză, cum se știe, a declanșat polemici. Sub amenințările fățișe ale unei opiniei publice influente în țară, prozatorul a refuzat să publice acasă romanul sub formă de carte, acesta apărând în Liban.

Scriitorul este interesat de probleme de ordin metafizic-religios, pe care le-a învăluit în simboluri. Începând cu acest roman-parabolă, cele mai bune, care vor urma, nu vor mai fi arondate stricto sensu realismului, precum a fost cam în tot ce scrisese până la acea dată. Personajul-pivot al cărții *Băieții ...* – Gabalawi – a reprezentat un adevărat șoc în lumea islamică, îndeosebi printre islamiștii militanți. Gabalawi, simbolul puterii divine, se sustrage din viața oamenilor, locuind retras într-un palat. Această dispariție dă nașterii unor zvonuri care nu scad din intensitate. Mai multe generații de descendenți, reprezentate de anumiți lideri carismatici, manifestă curiozitate și doresc să pătrundă în palat pentru a rezolva misterul. Într-un final, Gabalawi este ucis tocmai de unul, Arafa, care a simbolizat mai bine decât predecesorii săi rațiunea. De aici autorul pune o serie de probleme: dacă nu cumva omorârea accidentală a lui Gabalawi constituie o alegorie a înlocuirii religiei cu știința devenită, vedem, în condițiile recente, o religie de tip nou. În mod paradoxal, Arafa ajunge la concluzia că Gabalawi a fost necesar, de aceea decide că ar fi bine să îi ia locul. Această idee a omului-Dumnezeu, dezbătută în literatură de marii romancieri ruși din secolul XIX, va fi preluată acum de Mahfuz și transmisă lui Yuval Noah Harari, care dezvoltă ideea în cartea sa *Homo Deus - Scurtă istorie a viitorului*. O altă problemă care decurge din carte este că Dumnezeu l-a creat liber pe om, dar deciziile pe care le ia omul în libertate sunt discutabile. În sens problematizator, romanul lui Mahfuz (dar și altele) se intersectează cu operele lui Dostoievski și Tolstoi. Astfel, tribulațiile scriitoricești, deloc facile, transgresează limitele literaturii, fiind transferate în planul dezbaterilor metafizice și futurologice. Timpul concret al acțiunii este înlocuit cu timpul mitic, iar locul este rezumat doar la semne sumare, chiar dacă intuim aceleași străzi și

cartiere din capitala Egiptului, redate cu lux de amănunte în literatura anterioară a prozatorului. Forma romanului devine una convențională, parabolică și alegorică.

Romanul *Miramar* (1967) face parte dintr-o altă perioadă de creație, când romancierul este obsedat de noile aspecte ale actualității. Formula scriitorului va căpăta acum acel contur propriu romanului lui Mahfuz ca model de artă recognoscibil. Romanul *Miramar* este construit asemenea unui caleidoscop, când patru personaje-naratoare prezintă pe rând aceleași întâmplări. Un model similar a utilizat și Rabindranath Tagore în romanul *Casa și lumea* (1916). Romancierul (și poetul) bengal a apelat la mai multe perspective pentru a obiectiva discursul scriitoricesc și a îndepărta suspiciunile care planau asupra celor trei protagoniști – Nikhil, Bilala și Sandep –, oferind fiecăruia oportunitatea de a-și dovedi moralitatea. Multiperspectivismul devine popular în anii ’60, după ce apăruse tradusă și editată în Egipt tetralogia lui Laurence Durrell *Cvartetul din Alexandria* (1957-1960). Acțiunea cărții lui Mahfuz se desfășoară la pensiunea alexandrină Miramar, unde se adună mai mulți locatari. Pe lângă faptul că afirmă propriul adevăr despre realitatea aflată în schimbare prea bruscă, dificil să i te adaptezi, fiecare personaj mai dovedește și atitudinea sa față de o eroină a cărții, Zorha, o fată sosită în metropolă dintr-un sat, o fată analfabetă, dar care poate să dea ripostă tuturor provocărilor. Personajele, la un loc cu evenimentele în care sunt implicate, sunt selectate în așa fel, încât este posibilă o interpretare a romanului în cheie alegorică: Zorha poate fi înțeleasă drept Egiptul însuși, frust și, totodată, pivot imuabil și peren, iar celelalte personaje și coliziunile dintre ele trădează o altă față a Egiptului – lipsa de coeziune existentă în societate. Astfel, romanul își arogă ipostaza de avertisment transmis societății înainte de războiul de șase zile cu Israelul, război pe care Egiptul l-a pierdut în chiar anul apariției romanului.

Tot în această perioadă apăruse un alt roman edificator, *Pălăvrăgeală pe Nil* (1966), înscris în aceeași paradigmă. Aici subiectul e lăsat în voie și curge în dezordine ca și arhitectura valurilor de pe suprafața Nilului. Romanul reprezintă o combinație între un tip de rafinament și dezinvoltură intelectuale și o criză situată mai profund, sub nivelul discuțiilor siropoase și sofisticat ornamentate ale protagoniștilor, care se întâlneau periodic pe un bac pe Nil și fumau iarbă. La un moment dat, romancierul introduce un personaj nou. Samara este o jurnalistă și încearcă să învioreze atmosfera periculos de călduță a noilor săi prieteni, problematizând și ridicând nivelul discuțiilor, dar este absorbită și ea de o realitate dominată de apatie, demoralizare și iresponsabilitate, culminând cu comiterea unei crime din imprudență. Aventura grupului poate simboliza, în miniatură, înfrângerea rușinoasă în războiul declanșat anul următor. Critica literară egipteană a interpretat anume în acest fel mesajul și finalul operei (3). Autorul ne spune că viața pe timp de liniște și normalitate nu este mai puțin plină de capcane decât una trăită pe timpuri revoluționare. Ecranizarea romanului (1971) a fost în scurt timp interzisă de autorități de teama libertăților prea mari demonstrate pe ecran, libertăți pentru care lumea arabă încă nu era pregătită suficient la data respectivă.

În următorii ani Naghib Mahfuz va renunța la roman, dedicându-se pozei scurte și dramaturgiei. Și pe acest tărâm scriitorul a realizat succese remarcabile. Proza sa scurtă nu este sub nicio formă inferioară romanului, ci doar mai puțin cunoscută și comentată.

În ultima etapă a creației, Naghib Mahfuz optează tot mai mult pentru forma alegorică de exprimare fie că este vorba de proză scurtă sau roman, chiar dacă nu

va renunța în totalitate la proza realistă pe care a scris-o preponderent în anii '40 – începutul anilor '50. În materie de roman, schimbarea de macaz s-a produs în *Băieții de pe strada* noastră, iar în proza scurtă – în volumul *Casa rău famată* (1965). Scriitorul este absorbit în temei de construcția subiectului și de ideile pe care personajele le emit în permanență, încât el nu mai „pierde timpul" cu plasarea acțiunilor într-un decor anume. În unul din articolele sale, Mahfuz scria că „mediul... semăna cu un decor contemporan, iar personajele se apropiau mai mult de valoarea de simbol".

Creația celebrului autor fiind extrem de vastă, vom expune pe scurt specificul ei în baza unui roman al acestei perioade, *Călătoria lui Ibn Fattouma* (1983). Călătorie înseamnă în arabă „rihlat" sau „rehlat" (în transcriere engleză), iar rehla trimite la o formă de jurnal de călătorie pe care l-a impus călătorul arab din secolul XIV ibn Battuta, care a făcut o călătorie cu numeroase bucle din Maroc până în Mecca. În călătoria din Turcia spre bazinul Volgăi a tranzitat și teritoriul principatelor românești.

Romanul lui Mahfuz este construit după acest model de cronică arabă. Personajul narator Kandil vizitează mai multe spații abstracte având nume arabe, pe care le descrie, punând accentul pe aspecte de natură social-religioasă. În acest sens, scriitorul revine la aria problematică abordată în romanul *Băieții de pe strada noastră*. Ultimul ținut vizitat se numește Gabal, trimițând fără echivoc la Gabalawi din romanul care i-a adus faimă și necazuri, când unul dintre extremiștii islamici l-a rănit grav în 1994, cauzându-i prejudicii serioase sănătății scriitorului. Tema religioasă ocupă deci un loc central în roman. Kandil este nemulțumit de situația oamenilor din țara sa, văzând cum religia nu contribuie la ameliorarea situației oamenilor simpli, de aceea se decide să viziteze alte spații geografico-politice: pe de o parte, pentru a compara situația de acolo cu cea de acasă, pe de alta, de a căuta legendara Împărăție a Perfecțiunii, Gabal, despre care i-a vorbit mentorul său șeih, pentru a se întoarce înapoi cu leacul tuturor relelor. Finalul căutării țării El Dorado este previzibil. Romanul se încheie în momentul când Kandil va preda caietele sale caravanei care se va întoarce în țară, iar el își va continua călătoria. Se consideră că Mahfuz „nu a dorit să condamne islamul și pe musulmani, ci imperfecțiunea omului în general, indiferent de statul în care ar trăi, indiferent de religia pe care ar împărtăși-o".

Dacă literatura europeană s-a dezvoltat mergând dinspre arhetipuri, cizelate și generalizate, spre o individualizare a poveștii și a personajelor (Ștefan Gheorghidiu sau Ella nu mai sunt arhetipuri, ci personaje plasate în condiții concrete de existență, chiar dacă Gheorghidiu, prin unele trăsături ale sale, a creat în literatura română familia marilor învinși), cele mai titrate romane ale lui Naghib Mahfuz îmbrățișează în fapt ambele opțiuni. Problemele cu care se confruntă societatea egipteană sunt atât de complexe, încât scriitorul se implică masiv în procesele de elucidare și de ilustrare a lor. De aceea romanele lui lui Mahfuz fac parte din literatura arhetipală, oferind o galerie de exemple strălucite. Totodată, arhetipurile pe care le ilustrează dovedesc o varietate uimitoare, demnă de pana unui mare scriitor și inegalabil creator.

Ilustrul scriitor egiptean a pendulat mereu între tradiția incontestabilă, cu tendințele ei conservatoare și inhibatoare, și inovația cosmopolită, care exhibă, deschizând, uneori amenințător, larg ușile. De multe ori scriitorul și-a îmbrăcat romanele în cele mai tradiționale haine, dar abordarea materiei problematice a

depășit cu mult cadrul care era admis pe scena social-politică locală extrem de instabilă și contradictorie. „Încercând să renască tradiția, Mahfuz se situează pe linia întâi a modernității. Apărând valorile morale „tradiționale”, accede la universalitate, întrucât aceste valori au o semnificație general umană”.

Adept al romanului parabolic, Naghib Mahfuz își obiectivizează la maximum expunerea. Intervențiile în spatele cărora am putea recunoaște vocea auctorială sunt reduse la minimum. Rolul autorului este diminuat în favoarea conștiinței autonome a personajului romanesc. În general, scriitorul nu este preocupat de ceea ce numim biografie, inclusiv de propria biografie, pe care a evitat să o aștearnă pe hârtie, cu toate insistențele ziariștilor care l-au intervievat pe parcursul vieții.

Referințe bibliografice

Apud В. Н. Кирпиченко, НАГИБ МАХФУЗ, Египет. Премия 1988 года. În vol. Писатели Востока – лауреаты Нобелевской премии. — М.: Институт востоковедения РАН, 2012. — 370 с.
http://www.nobeliat.ru/laureat.php?id=85
Honan, William. "From '*Balzac* of Egypt,' Energy and Nuance." The New York Times (October 14, 1988).
https://www.nytimes.com/1988/10/14/books/from-balzac-of-egypt-energy-and-nuance.html
Нагиб Махфуз, Зеркала. Предисловие Анатолия Агарышева, иэд Прогресс, 1979
https://nice-books.ru/books/proza/sovremennaja-proza/123198-nagib-mahfuz-zerkala.html
Apud Нагиб Махфуз, Шахразада. Рассказы. „Нагиб Махфуз-новеллист” – prefață de C. Iunusov. M., 1991.
https://www.litmir.me/br/?b=170812&p=1
В.Н. Зарытовская, Особенности позднего этапа творчества Нагиба Махфуза (анализ романов «Путешествие ибн Фаттумы» и «Торжество возвышенного»). În Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика, 2018, Том 23, № 3, с. 302—311.
file:///C:/Users/User/Desktop/MAHFUZ/mahfuz%20analiza%20creatiei%20tarzii.pdf
Нагиб Махфуз, Избранное. Выбор пути – prefață de В. Н. Кирпиченко. М, 1990.
https://e-libra.ru/read/501651-izbrannoe.html

CZU : 821.133.1.09

BÉRANGER E L'„ALLEGORIA DEL VOLO! NE „IL PEDONE DELL'ARIA" DI EUGÈNE IONESCO

Florica DUȚĂ
Universitatea Spiru Haret, România

This article aims to reveal, through the myth of ascension and fall of the comedy „The pedestrian of the sky" of Eugène Ionesco, the uncertainties and fears of a violent future and of a danger always lurking in his contemporary society. Sequel to „The Killer", the comedy is a clear stance towards history, conformism and courage of writers to fight against contemporary events and their ideologies.
The approach proposed in the article is, in particular, the social one, where the usual and the imitation awaken the same mechanism of the collective consciousness. When Bérenger, the main character, begins to walk "above the meadow", therefore he does not fit into the norms of the crowd, the group is amazed and begins to react. The strange and unprecedented behavior of Bérenger, apart from the initial general disapproval, also arouses curiosity. "Everyone tries to imitate him", bouncing along, and "the environmental psychology increases until it becomes an unconscious bond with the environment itself."[1]
The allegory of Bérenger's flight, like that of Icarus, beyond the usual aspiration to flight, is a harsh criticism of totalitarian regimes and ends in a disturbing way, with an apocalyptic vision of the world. Bérenger's dream turns into a nightmare, the "faerie" into catastrophe and the primitivism into barbarism. The flight turns into a fall and Bérenger returns from his disturbed journey, full of a traumatic experience.
Keywords: *ascension, flight, society, dream, totalitarian, apocalypse.*

> *Cielo e inferno sono destinati all'anima e non all'uomo civile, il quale nella sua nudità e ottusità non saprebbe proprio che fare di sé in una Gerusalemme celeste.*[2]

Archetipi extratemporali, espressione dell'inconscio collettivo, i miti dell'ascensione e della caduta sono inseparabili nel pensiero simbolico di Ionesco e ricorrono spesso nell'opera dell'autore, come manifestazioni della "leggerezza" e della "pesantezza". I sogni, come desiderio di evasione dalla realtà del quotidiano, sono prodotti involontari, spontanei, della psiche inconscia, "e pertanto puri prodotti di natura, non falsificati da un'intenzione cosciente"[3], dovuti al fatto che la psiche collettiva contiene tutte le immagini dalle quali i miti sono sorti.

Non rare volte gli archetipi che informano l'immaginario ioneschiano si manifestano nei suoi sogni e ciò l'autore lo confessa ogni volta che gli si offre la possibilità di spiegarsi, di spiegare le sue opere. Come molte altre opere sue, anche la composizione di „Il pedone dell'aria", come confessa Ionesco a C. Bonnefoy, nasce proprio da uno di questi suoi sogni:

> *Ho utilizzato uno dei miei sogni. Il sogno di spiccare il volo […]. All'origine di questo racconto ci sono, da un lato, un sogno, sogno di liberazione, di potenza, e, dall'altro, una critica, una satira, una descrizione realistica della vita da incubo nei regimi totalitari, una profezia di sventura. […] Il sogno è il signore che si alza in volo. La parte cosciente, è ciò ch'egli vede grazie al*

> *suo volo. E che cosa vede? Semplicemente quello che accade nella metà dell'universo e che l'altra metà, per accecamento, per indifferenza, per partito preso, non vuole vedere: decine di milioni di persone vilipese; il terrore regnante, la tirannia, il potere divenuto folle, insomma la piccola apocalisse quotidiana, abituale, […] e altre cosette catastrofico-divertenti. […]*[4]

„Il pedone dell'aria" è considerata dalla critica la continuazione di „Assassino senza movente", perché l'atteggiamento dell'autore iniziato con questa commedia e continuato con „Rinoceronte", è una chiara presa di posizione nei confronti della storia, del conformismo e del coraggio dei letterati di opporsi agli avvenimenti contemporanei e alle loro ideologie.

Gli anni Sessanta, quando Ionesco scrive la commedia, sono un periodo storico e politico di grandi cambiamenti, incertezze e paure. Quasi metà dell'Europa e altre parti del mondo hanno governi comunisti, totalitari, è "l'altra metà" del sogno di Ionesco. "Il terrore regnante, la tirannia" hanno già instaurato la paura dell'apocalisse, prima, con l'invasione russa dell'Ungheria, del 1956, e dopo, nel 1968, culminerà con l'invasione della Cecoslovacchia, visione premonitoria di Ionesco, del "potere divenuto folle". È quel potere che instaurerà le dittature assolute del comunismo, che fanno la "guerra fredda", capaci in qualsiasi momento di scatenare la catastrofe, lanciare la bomba atomica.

Ionesco, che ha conosciuto dal vivo gli orrori dell'ideologia fascista in Romania e ne aveva già preso posizioni ferme nel suo saggio Non, che poi ha visto nascere e instaurarsi un governo comunista nel suo paese di origine, cerca, con i suoi mezzi di espressione, di dare un grave segnale di allarme sui pericoli incombenti sull'umanità, per risvegliare le coscienze dei suoi contemporanei:

> *Tutti i letterati, quasi tutti, e quasi tutti gli autori di teatro denunciano mali, ingiustizie, alienazioni, malesseri di ieri. E chiudono gli occhi di fronte al male di oggi. Non occorre denunciare il male antico. È inutile demistificare ciò che è già demistificato. Questo è conformismo. Questo non serve che a mascherare il nuovo malessere, le nuove ingiustizie, i nuovi imbrogli. La maggior parte degli scrittori oggi crede di essere all'avanguardia, mentre la storia se li è ormai lasciati alle spalle. Sono stupidi e nient'affatto coraggiosi.*[5]

L'autore ne soffre come uomo e come umanista deluso e, con „Il pedone dell'aria", si propone di fare un'incursione nella sfera individuale, nel mondo psichico e spirituale e nella sfera sociale, la Storia e il mondo politico. Il grande tema simbolista del viaggio, presente nell'opera, offre all'autore la possibilità di riunire due motivi fondamentali, onnipresenti nella sua opera, quello della Storia e quello della natura, inteso come realtà esistenziale.

La vicenda si svolge in Inghilterra, in un ambiente di sogno, sotto un cielo molto azzurro e molto puro, tra ciliegi e peri in fiore, ambiente paradisiaco, simile a quello della Città radiosa, in „Assassino senza movente". Vecchi e giovani inglesi passeggiano su questo prato fiorito, scambiandosi artificiose gentilezze o frasi banali, richiamando l'ambiente, i personaggi e il linguaggio de „La cantatrice calva". Un giornalista chiede un'intervista a Bérenger, un già noto commediografo in vacanza, ma lui non ha messaggi ed esprime solo la sua delusione in ciò che riguarda l'attività letteraria, che "dovrebbe essere un passaggio verso qualche altra cosa" e "purtroppo non lo è":

> *I caffè e le redazioni pullulano di letterati illuminati che hanno risolto tutto. Sono informatissimi. Niente di più facile dei messaggi automatici. Beati loro. Sostengono che la storia ha ragione, ma la storia non fa che sragionare. Ma per loro, la storia è semplicemente la ragione del più forte, l'ideologia di un regime che s'impone e trionfa. Quale sia, loro poco importa. Si trovano sempre le migliori ragioni del mondo per giustificare un'ideologia trionfante. Eppure, è proprio nel momento in cui si impone e trionfa che un'ideologia comincia ad essere nell'errore. Occorre discernimento e coraggio intellettuale e una lucida intuizione per potersi opporre a ciò che è e prevede ciò che sarà, o semplicemente per sentire che dovrebbe esserci qualcos'altro.*[6]

Nella placida contea di Gloucester, dove si passa l'azione, tutto a un tratto, fanno irruzione l'anacronismo e l'irrazionalità. Un rombo e poi un aeroplano tedesco da bombardamento, "superstite" dell'ultima guerra, sgancia una bomba sulla casa di Bérenger, che diventa macerie, ma lui, la moglie Joséphine e la figlia, Marthe, escono indenni dalle rovine fumanti. E la paura per un futuro violento, il pericolo in agguato che Ionesco avverte di continuo nel mondo, stanno nel desiderio di un bambino, abitante di un paese con bei prati, con un "cielo di giugno, di un così bel blu inglese": quello di diventar aviatore, "per gettare le bombe sulle case"[7]. Con amarezza, Bérenger constata il cambiamento generazionale, che "i bambini d'oggi non ne vogliono più sapere (dei treni), pensano solo ai missili."[8] Niente più è come una volta:

> *Climi nei quali si entrava a poco a poco, progressivamente. Si incontravano lingue sconosciute. Volti sorprendenti.[…] C'era spazio al mondo, tanto. […] Adesso bisogna andarlo a cercare altrove. […] e i volti sono tutti uguali. Come le oche.*[9]

La reazione sociale manca e la vita "inglese", con cui Ionesco denomina la borghesia nella sua accezione, continua nello stesso conformismo di sempre. Un gruppo di vecchi inglesi (società conservatrice, costrittiva) persuade una bambina di cantare una vecchia canzone tradizionale, ("in realtà non emette che trilli esattamente simili a quelli di un piccolo usignolo meccanico"), esattamente la canzone che prima avevano cantato anche i loro nonni. Il suono meccanico non stupisce nessuno degli inglesi, perché se ne sono abituati e, comunque, per il loro carattere e educazione, essi preferiscono "la discrezione."

"Ogni popolo ha la propria ipocrisia e la chiama le sue virtù"[10] afferma Nietzsche nel suo libro „Al di là del bene e del male", e Ionesco non si lascia sfuggire l'occasione di svelare, ironicamente, una mente collettiva che cerca di mantenersi mascherata sotto una buona educazione "inglese". Gente pettegola c'è dappertutto, pur badando bene alle regole di "ospitalità", perché, secondo Jung:

> *Tutte le pulsioni fondamentali e gli aspetti fondamentali del pensiero e del sentimento sono collettivi. Tutto ciò sulla cui universalità gli uomini sono d'accordo è collettivo, e parimenti tutto ciò che è capito, detto o fatto da tutti.*[11]

Quando Bérenger comincia a camminare "al di sopra del prato", dunque non si inquadra nelle norme della massa, il gruppo rimane stupito e comincia a reagire, esigendo spiegazioni, poiché gli "inglesi" non capiscono "come si possa giungere a

dar certi spettacoli". Per loro, solo un "disequilibrato" o un "maleducato" potrebbe avere un così "strano comportamento, […] movimenti bizzarri" .

La gioia e il senso di leggerezza che invadono Bérenger e lo portano alla sua lenta metamorfosi creano motivi di preoccupazione anche in seno alla famiglia, in modo speciale alla moglie, Joséphine, preoccupata più del parere del gruppo, che di capire ciò che sta accadendo al marito:

> *Dicono che sei pazzo. […] È insensato. […] dai un cattivo esempio. […] Non sono cose da farsi […]. Si faranno beffe di noi. Stai rendendoci ridicoli.[…] Tutti te lo dicono. È cattiva educazione. […] ti attaccheranno sui giornali. Ti negheranno il visto inglese. […] spiegati, dunque. […] Non sei una farfalla.*[12]

La stranezza e l'inedito del comportamento di Bérenger, a parte la disapprovazione generale iniziale, desta anche la curiosità, prima dei bambini, che sono i più aperti a nuove esperienze, e poi anche degli adulti. E comincia a funzionare il meccanismo dell'imitazione, che avviene il più delle volte, secondo le teorie di Jung, per imitare una personalità eminente o una qualità o attività rara. Bérenger, inondato dalla felicità, "continua a salterellare, facendo grandi gesti con le braccia, quasi fossero ali."[13] I bambini sono i primi a cominciare a saltare, imitandolo. Successivamente, si mettono a saltellare "come volatili" le due vecchie inglesi, seguite dalla seconda inglese, poi dai due inglesi, dal giornalista e, l'ultimo a saltellare "pesantemente", da John Bull. "Tutti cercano di imitarlo", salterellando, e "la mentalità dell'ambiente si accresce fino a divenire un inconscio legame coatto con l'ambiente stesso."[14] Anche quando Bérenger ha smesso, "in coro", tutti sono d'accordo che il maleducato sia lui, perché di nuovo vuole differenziarsi dalla massa. Anche questo tipo di comportamento è individuato e commentato da Jung nel suo libro „Io e l'inconscio":

> *Di solito il tentativo di falsa differenziazione individuale mediante l'imitazione non va oltre l'affettazione, e l'uomo rimane quello che era prima, ma alquanto più sterile.*[15]

Anche se Ionesco si riferisce all'uomo universale, la rivalità secolare tra i francesi e gli inglesi si nota dagli accenti ironici sul razzismo isolano inglese: gli inglesi, chiusi nei loro schemi conformistici, hanno "soprattutto bisogno di mangiare":

> *Per essere un continentale, è certamente strano, […] dovrebbe avere i piedi sulla terra, […] questi stranieri del continente, prima di lasciarli entrare, [...] dovrebbero metterli in quarantena oppure vaccinarli*[16]

La leggerezza, stato che molto spesso invade Ionesco, s'impossessa pian piano di Bérenger che, di colpo, pare abbia trovato il sistema dimenticato con il passar del tempo, quello di volare. Bisogno primordiale, "naturale come la respirazione", è stato dimenticato dall'uomo, e ciò ha portato, senza dubbio, alla sua infelicità. L'allegoria del volo di Bérenger, come quello di Icaro, al di là della solita aspirazione al volo, è una dura critica ai regimi totalitari e termina in modo inquietante, con una visione apocalittica del mondo. Il sogno di Bérenger si trasforma in incubo, la "féerie" in catastrofe ed il primitivismo in barbarie. Il volo si trasforma in caduta e Bérenger torna dal suo viaggio sconvolto, ricco di un'esperienza traumatica. Sorvolando il mondo, non vede altro che morte e orrore,

un branco di uomini senza testa o diventati oche naziste, e la disgregazione del mondo, l'apocalisse:

> *Uomini che avevano la testa d'oca […]. […] colonne di ghigliottinati camminare senza testa, colonne di ghigliottinati … sopra distese immense. E poi, poi, non saprei, cavallette giganti, angeli caduti, arcangeli perduti […]. Ho visto interi continenti di paradiso in fiamme. E i beati che vi bruciavano […]. Ho visto bombe, ho visto tombe […]. Abissi senza fondo, bombardamenti, bombardamenti, abissi senza fondo si spalancano su pianure devastate e deserte da tempo immemorabile […]*[17].

Terminato il volo, sconvolto e stanco, gli occhi come smarriti, Bérenger ritorna e racconta quello che ha visto alla moglie, alla figlia e ai curiosi che lo sottomettono quasi ad un interrogatorio. Immagini dantesche sorte dagli archetipi, il deserto, terra selvaggia e abbandonata, immagine dell'isolamento spirituale e morale e il ghiaccio, simbolo della sparizione totale dei sentimenti, vengono a completare l'immagine di un possibile annientamento dell'universo. Ciò che ha visto l'ha spaventato, è l'immagine del pessimismo assoluto, cosmico, metafisico:

> *[…] milioni di universi che si dissolvono, milioni di astri che esplodono. […] e poi, il ghiaccio che succede al fuoco infinito, il fuoco che succede al ghiaccio. Deserti di ghiaccio, deserti di fuoco, gli uni contro gli altri e gli altri in marcia verso di noi… verso di noi…*[18]

L'ossessione del totalitarismo che perseguita Ionesco viene trasferita a Bérenger che, persa qualsiasi speranza, prende per braccio la moglie e la figlia, e volano "via, più lontano che dall'altra parte, più lontano degli inferni"[19], perché adesso ha la certezza che "al si là, non c'è più nulla, più nulla, solo abissi infiniti… abissi."[20]

Alle immagini della violenza del mondo, viste da Bérenger durante il volo, si sovrappongono quelle della caduta, della pesantezza, che popolano la solitudine e gli incubi di Joséphine. Lei soffre in terra tanto quanto suo marito nel cielo, ha paura, si sente abbandonata e sola, "randagia" tra amici che non sono amici ma "oggetti vuoti nel deserto. […] impenetrabili, indifferenti, egoisti, crudeli. Chiusi nel loro guscio."[21]

Joséphine, sogna sempre John Bull, uno strano personaggio con i tratti d'una "enorme marionetta", perciò metamorfosabile, figura tipica di uno adatto al conformismo. Nei suoi incubi, questo le appare sotto vari aspetti: in veste di zio-dottore, di assessore di un tribunale il cui presidente gigantesco e terrificante la interroga. Paurosa è l'apparizione, sul fondale di un cielo di crepuscolo con un gran sole rosso, di un grande uomo in bianco, insieme a un carnefice bianco con cappuccio bianco che ha accanto una forca e che la invitano alla forca, perché, "ad ogni modo non potrà rimandare all'infinito".[22] Nella visione di Joséphine con il bambino inglese inseguito e portato in prigione, per aver voluto vedere "molto cielo", "il gran sole rosso" non può essere se non il simbolo del nuovo potere politico che violenta i cittadini fin dalla giovane età per plagiarli ideologicamente, esattamente come avevano fatto i loro predecessori:

> *Piccolo imbecille, imparerai che la luce è molto più bella quando la si guarda dal fondo di un buco nero e che il cielo è molto più puro visto attraverso le sbarre di un abbaino. […] Imparerai. Ti educheremo noi. Finirai per capire… O quanto meno ti rassegnerai.*[23]

I personaggi delle visioni-incubi di Joséphine, tutti rappresentanti delle istituzioni, sono incarnazioni dell'autorità abusiva e del potere giudiziario, ecclesiastico, medico o psicanalitico. Con i suoi riti, i suoi regolamenti, i suoi protocolli e le sue sanzioni, cioè i suoi condizionamenti sociali, le incarnazioni di tali autorità proiettano un'immagine inquietante, smisuratamente ampliata dal gigantismo, esprimono:

> *La visione della morte, inflitta dalla società e dal potere: un tribunale sanguinario giudica Joséphine; John Bull uccide due bambini col fucile mitragliatore; lo zio-dottore, al pari dei medici nazisti, diventa complice di questa "eutanasia preventiva" e il grande uomo bianco - il carnefice – ci condanna tutti all'impiccagione.*[24]

Joséphine è vittima, come suo marito, di incubi simili, pur non allontanandosi dalla terra, e desidera lo stesso di evadere dal mondo degli orrori. La delusione è tremenda, perché assoluta: sono stati traditi nelle loro aspirazioni umane e metafisiche, traditi dalla terra e dal cielo. E la loro naturale paura esistenziale della morte è la reazione dell'uomo di fronte alla propria realtà esistenziale, che non muta col cambiare degli avvenimenti, in quanto senso della solitudine, angoscia, paura della morte, aspirazione alla salvezza e alla trascendenza non sono condizionati da fattori esterni.

Così, la commedia il „Pedone dell'aria", del 1962, considerata come una continuazione di „Assassino senza movente", si dimostra di essere una denuncia del male e non di uno qualsiasi, ma del male assoluto, quello di ieri, quello di oggi e di sempre: la morte. E, se l'uccisore "gratuito" dell'„Assassino senza movente" simboleggia il male, allora il male, colto nella sua globalità, non deve escludere l'alienazione e la violenza operate sullo spirito e sul senso critico di ciascuno. L'assassino può essere anche:

> *[...] l'immagine di quel conformismo per cui gli uomini rinunciano a se stessi e vanno, a occhi chiusi, verso l'annientamento, se non della vita fisica come le vittime del sicario, certo della propria individualità, della propria autonomia e indipendenza.*[25]

Note

----

[1] Jung, Carl Gustav. *The ego and the unconscious.* Torino: Bollati Boringhieri, p. 62.
[2] Jung, Carl Gustav. *Opere.* Vol. 9, tomo 1 Gli archetipi e l'inconscio collettivo. Torino: Boringhieri, 1992, p. 25.
[3] Jung, Carl Gustav. *Idem*. p.49.
[4] Ionesco, Eugène. *Teatro completo, II.* Edizione presentata, stabilita e annotata da Emmanuel Jacquart. A cura di Emmanuel Jacquart. Traduzione di Jole Morteo. 2 vol. Torino: Einaudi-Gallimard, 1993p.820.
[5] Ionesco, Eugène. *Idem*. p. 38.
[6] Ionesco, Eugène. *Idem*. pp. 37-38.
[7] Ionesco, Eugène. *Idem*. p. 44.
[8] Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 50.
[9] Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 53.
[10] Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Al di là del bene e del male.* Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2006, p.172.
[11] Jung, Carl Gustav. *L'io e l'inconscio.* p. 61.
[12] Ionesco, Eugène. *Teatro completo II.* pp. 70-73.
[13] Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 68.

[14]Jung, Carl Gustav. *L'io e l'inconscio.* p. 62.
[15]Jung, Carl Gustav. *Ibidem.*
[16]Ionesco, Eugène. *Teatro completo II.* pp. 71-72.
[17]Ionesco, Eugène. *Idem.* pp. 100-02.
[18]Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 102.
[19]Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 103.
[20]Ionesco, Eugène. *Ibidem.*
[21]Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 87.
[22]Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 94.
[23]Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 88.
[24]Ionesco, Eugène. *Idem.* p. 827.
[25]R. De Ponticelli, *Prefazione a Il rinoceronte*, Torino, Einaudi, 1960, p. 12.

Referinţe bibliografice

Ionesco, Eugène. *Antidoti.* Milano: Spirali, 1988.
Ionesco, Eugène. *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy.* Paris: Gallimard, 1996.
Ionesco, Eugène. *Note e contronote:scritti sul teatro.* Torino: Einaudi, 1965.
Ionesco, Eugène. *Passato presente.* Milano: Rizzoli, 1970.
Ionesco, Eugène. *Teatro completo I, II.* Edizione presentata, stabilita e annotata da Emmanuel Jacquart. A cura di Emmanuel Jacquart. Traduzione di Jole Morteo. 2 vol. Torino: Einaudi-Gallimard, 1993.
Jung, Carl Gustav. *L'io e l'inconscio.* Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
Jung, Carl Gustav. *Opere.* Vol. 9, tomo 1 *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Torino: Boringhieri, 1992.
Esslin, Martin. *Il teatro dell'Assurdo.* Roma: Edizioni Abete, 1975.
Artaud, Antonin. *Il teatro e il suo doppio.* Torino: Einaudi, 2000. Vernois, Paul. *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco.* 2 édition augmentée et mise à jour. Paris: Editions Klincksieck, 1991.
Hubert, Marie-Claude. *Eugène Ionesco.* (Les contemporains) Seuil, 1990.
Bonnefoy, Claude. *Eugène Ionesco. Între viaţă şi vis'", Convorbiri cu Claude Bonnefoy*. dans la revue Ramuri, nr. 9, 1990.
Călinescu, Matei. *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale.* Iaşi: Junimea, 2006.
Benmussa, Simone. *Ionesco.* Parigi: Seghers, 1966.
Torresani, Sergio. *Invito alla lettura di Eugène Ionesco.* Milano: Mursia, 1978.
Enescu, Radu. *Regele moare, rinocerii se înmulţesc*. Apostrof, nr. 8-9, 1994.
Bonnefoy, Claude. *Eugène Ionesco. Între viaţă şi vis'", convorbiri cu Claude Bonnefoy*. dans la revue Ramuri, nr. 9, 1990.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Al di là del bene e del male.* Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2006.

CZU: 81'25

PRAGMATIC PECULIARITIES OF RENDERING WORDPLAY IN DRAMA TRANSLATION

Galina PETREA
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

The present project approaches the problem of the wordplay in drama translation, which is categorized as untranslatable by translation theory. As the nature of the wordplay consists in the effect of ambiguity resulted from the use of polysemantic words planted into a specific context or out of their context, prompted by the support of non-verbal language; it is impossible to examine these complex phenomena without employing the instruments of discourse pragmatics – Politeness Principles, and politeness translation strategies. Linguistic theory is already equipped with a solid theoretical support – a classification of the wordplay translation techniques, we have also applied the pragmatics tool – the politeness translation strategies, so as to accomplish the task of analyzing the wordplay translation or non-translation in the context of a great historical drama.
Key words: *Drama, wordplay-PUN, Politeness Principles PP, implicature, performance-orientation, solidarity strategy; deference strategy.*

The present article deals with some peculiarities of drama translation, in particular wordplay translation, based on the play in two acts *A Man for All Seasons* published in 1960, *by Robert Bolt* - a remarkable British playwright. Unlike the translation of other types of texts, drama translation revolves around spoken language; *a play must be translated for the stage rather than for the page*. Actually, this dilemma of whether a dramatic text should be translated for printing or for acting was raised, according to Oana Tatu in 1982 during a French reunion of the Shakespearean Society. That was indeed, among the constant matters of concern for the translators: the issue of faithfulness, literary register, being readable but also performable. The mentioned author pleads for a dynamic relationship between drama translation and representation (p.4).

Drama translation as one type of literary text translation, is considered by Susan Bassnet as the "*most problematic and neglected area of translation study and research*", as quoted by Liu Lina (p.1) it is, to a certain degree connected with actors, directors, staging devices. Therefore translation researchers define drama translation as a rendition of the dramatic text from one language and culture to another. A dramatic text is basically made up of two components: stage directions and drama dialogues. *Stage directions* can be considered as the combination of stage descriptions and stage actions. As a rule the *stage descriptions* appear at the beginning of each act, providing correlative information such as on a brief background information, scenery dispositions; while *stage actions* can appear in the form of a single word, a phrase, a sentence. In our case study we have an introductory monologue of the *Common Man* one of the characters who plays several minor roles, but who nevertheless is symbolic, who does not exaggerate his role or importance: "*It is perverse! To start a play with Kings and Cardinals in speaking costumes and intellectuals with embroidered mouths, with me!*". Among the personages of the play we have in the woven net of intrigues the then King Henry VIII, married to Catherine of Aragon a descendant of the Spanish Royal

family, who was first his brother's spouse, and whom he married after the death of his brother for the interest of the State. His marriage permission had to be asked from the Pope. In the meanwhile she did not grant him a son-heir to the throne, and besides, he was delighting in an extramarital relationship with Anne Boleyn whom he wanted to marry legitimately through a permission from the Pope. However he could not count on the Pope's benediction to get a divorce from the first illegitimate wife, nor to pursue his plan of marrying a new one. Henry VIII through his loyal, obedient servicemen such as Thomas Cromwell – *King's agent who does for the King all sorts of errands*, obtains a vote from the senate by which the Church of England is reformed, becomes separated from the Church of Vatican, and he, the King becomes also the Head of the newly established church. Sir Thomas More - a lawyer, intellectual of that epoch, later promoted to Chancellor opposes to be involved in giving qualifications to the King's acts and actions, regarding his own private interest which become extended to the level of religious principle and state affairs.

The *Common Man* changes several hats: the one of Thomas More's Steward, to the one of a Butler in the exposition scene, later on he appears as Boatman, Jailer, Foreman, Innkeeper and finally (his master's) Headsman. In his opening monologue he emphatically, through repetition embeds a thesis that "*The Sixteenth Century is the century of the Common Man*", nevertheless. He is an uncommon Common Man. My opinion is that the author intended a play upon words in the very name of this controversial character. "Common" being a generic word with the meaning of ordinary, average, spread, layman, plebeian, a person who holds no title, but who had had a hand in everything regarding the deployment of the events related in the present play.

The researcher LIU Lina, in her article on performance-oriented drama translation, mentions that dramatic language translation should be *audience-oriented*, *performance-oriented*, *presence-oriented*, while her project is on characters' names translation.

Taking into consideration the *audience-orientation* in drama translation we should keep in mind that with the development of the society, language, culture, receptor's expectations would change constantly from generation to generation. The audience's cultural and educational background, their age personal experience and worldview would influence their understanding of the works.

While mentioning the *performance-orientation aspect* of drama translation, the author makes reference to the Skopos theory according to which translating drama is not just rendering some fixed texts but the potential of actability should be a criterion. Translating stage actions and descriptions supply assistance to the performers regarding non-verbal cues, motions, postures, facial expressions. While the vivid stage descriptions are helpful for the director for reproducing the exotic atmosphere, preserving the contact with the source culture.

Concerning the *presence orientation*, cited by Liu Lina (p.3), rightfully notes that drama on stage is considered "*text + image + action in real time*". By the "real time" is meant the "*fleeting nature of a theatrical performance*". Contrasting the real time mesmerized captivation with a theatrical play by contrast with the individual savouring of page by page reading, taking his time to understand intricacies; the former consumer – the audience is restricted in time and

place. The *Presence* and the *Immediacy* inevitably innovate a new vision of dramatic translation.

The present study draws heavily from pragmatics that is the semantics beyond the text at the level of discourse. The concepts of presupposition and intentionality that belong to the discourse pragmatics are absolutely needed to decode the hidden meanings and interactions of the dramatic text.

The presupposition, which is defined in terms of "assumptions the speaker makes about what the hearer is likely to accept without challenge " thus, the notion of assumed "common ground".

The implicature used to account for what a speaker can imply, suggest, or mean, as distinct from what the speaker literally says (Mey 365). From Geoffrey Leech's point of view - politeness as interpersonal rhetoric - the role of politeness is to maintain a social equilibrium and friendly relations, which enable us to assume that our interlocutors are being cooperative in the first place. He lists six Politeness Principles (PP): *tact, generosity, approbation, modesty, agreement, sympathy*. Robin Lakoff, another researcher who studied politeness theory resumes the pragmatic competence to two ground rules: the clarity rule and the politeness strategy of establishing the rapport. Robin Lakoff asserts that these are the pillars of our linguistic and non-linguistic interactions between one another.

Brown and Levinson construct a Modal Person (MP) who is endowed with two properties, rationality and face. *Rationality* stands for the ability to reason and the concept of *face* stands for the public image. The awareness of each other's face and the social need to avoid losing the face is universal. They *define positive* face as the individual's desire that her/his wants be appreciated in social interaction and the *negative face* as the individual's desire for freedom of action and freedom from imposition (Akbari 3).

Impoliteness, then, refers to behaviors that attack positive face (when we criticize someone) or negative face (when we make demands on someone). These attacks are called "Face - Threatening Acts" (FTAs). Following, there is an example of a sporting tirade between Sir Thomas More – the protagonist of the play under analysis and Richard Rich – a character who is presented alongside the progression of the play in a dynamic form, a poor young man in constant search of a post, through several secretarial offices obtained through "service" to Cromwell up to, in the last scene of Thomas More's trial – he is wearing the chain with the blazon of Attorney-General of Wales. In the chosen scene, they were debating the idea that every man has his price and can be bought by money, titles, properties, even with suffering for the "difficult" ones who would not cooperate.

MORE. (Interested) Buy a man with suffering? /(Interesat) Să cumperi un om cu suferință?
RICH. Impose suffering, and offer him - escape./ Îi impui suferință și îi oferi salvare.
RICH. It then becomes a purely practical question of how to make him suffer sufficiently. / Atunci devine o chestie pur practică de cum să-l faci să sufere suficient.

Through the prism of the politeness principles this PUN of "buying a man" and "the price of a man" is face saving as they are talking about corruption and taking bribes which was a very spread practice in the justice system. In addition they allude to the case of an honest person who would also be possible to make more cooperative by forcing him to save his face negatively – as they discuss – applying pressure upon him, his family and force him into obeying through suffering.

Another brief example from the dialogue between the same characters would be taken to illustrate the PP:

RICH: Waiting's work when you wait as I wait, hard!/ Așteptarea este o muncă când aștepți cum aștept eu, tare!

At Moore's tactful reproach that he had been for a long period of time without work he retorts that he hadn't been just staying – he had been waiting (for an opportunity) and waiting hard is also a work. Master More applies generosity, and sympathy all along leaving the chance to his opponent to save his face and not being too harsh in scolding. More offered to him to be a modest teacher so as not to be tempted to take bribes in the justice system. Rich refuses the offer, but actually the following PUN refers again to the school of learning how to never take bribes, as in school he would not be offered any, and so would not be tempted to.

RICH: What? What post?/ Ce? Ce post?
MORE: At the never school. / La școala niciodată.

Dirk Delabastita offers an operational definition of the pun, which covers the most characteristic aspects of it. *"Wordplay is the general name indicating the various textual phenomena in which certain features inherent in the structure of the language used are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers)"* (57).
The linguistic structures through which the pun can be embedded can be *phonological, polysemous, idiomatic, morphological, and syntactical*. It is important to state that in many cases two or more of these linguistic features are exploited to obtain a single pun.

Translation Strategies of Puns: more linguists have dealt with the problem of translating the PUNs as these linguistic phenomena belong to the category of untranslables. Among them in the literature we have encountered Vriej & Verheij who have concluded their experience of translating wordplay from the Bible in four strategies; Gottlieb discussed audiovisual wordplay translation in his essay on subtitling and finally he has presented the 5 translation strategies for treating it; Offord has developed 6 strategies in the context of Shakespeare's PUNs in translation. But all the consulted sources that have dealt with the problem of PUN translation make reference to Delabastita, who proposes and discusses a more comprehensive list composed of nine "translation techniques" for dealing with PUN, which, as he himself points out, may also be used in combination. They are quite straightforward and seem to cover all conceivable scenarios. Some of them are as follows:
1) ***PUN > PUN:*** more or less different from the original wordplay in terms of formal structure, semantic structure, or lexical function;
2) ***PUN > NON-PUN*** (both senses): the pun is rendered by a non-punning phrase which may salvage both senses of wordplay but in a non-punning conjunction;
3) ***PUN > NON-PUN*** (one sense): the pun is rendered by a non-punning phrase which may select one of the senses at the cost of suppressing the other; of course, it

may also occur that both components of the pun are translated ”beyond recognition”;

4) ***PUN > RELATED RHETORICAL DEVICE (RRD or PUNoid):*** the pun is replaced by some wordplay related rhetorical device (repetition, alliteration, rhyme, referential vagueness, irony, paradox, etc.), which also aims to recapture the effect of the source-text pun.

A PUN can only be regarded as effective when the context allows for a double-reading to be triggered. Such *contexts can be verbal* (which e.g. follow from our expectation of grammatical well-formedness, as well as thematic or conventional coherence) *or situational* (i.e. referring to the actual setting in which an utterance occurs or to *“the world spoken of”* in the utterance).

MORE: You'll sell it, won't you? / Ai s-o vinzi, nu-i așa?
RICH: Well, I… Yes, I will. / Ei da, am s-o vând
MORE: And buy, what? / Și o să-ți cumperi ce?
RICH: (With sudden ferocity) Some decent clothes! / (Brusc tăios) O robă decentă!
MORE: (With sympathy) Ah. - zero
RICH: I want a gown like yours. - zero

Thomas More offers to Richard Rich a silver goblin – an expensive Italian cup - that he received as a bribe from a litigant – a woman for having solved her case in her favour at the Court of Requests. He wanted to get rid of that. In this dialogue by applying some extra-linguistic references that belong to the situation, we can readily deduce that the pun is playing on the both meaning of clothes and gown – piece of clothing proper, new and more expensive, but also Rich makes allusion to the post of a lawyer he would wish to obtain. In translation we have an adaptation of the pun – instead of “decent clothes” we have “*roba*” the specific, symbolic piece of clothing as for the second part of the dialogue – it is cut, omitted, left out. Reference to the situation helps the reader decode the PUN. The translator evidently had applied intentionality from the context so as to decode the hidden meaning of not just a new and more qualitative piece of clothing, but the robe – which symbolizes a post in the justice system. Reference to the situation helps the audience/reader decode the pun.

The fact that a pun is communicatively significant means that it has a communicative effect. Such effect can for instance be humorous, attention-getting or persuasive.

WOLSEY Indeed! Indeed! Are you going to oppose me? You are a plodder. (Trumpet sounds again. Wolsey visibly relaxes) He's gone in (He leaves the window) All right, we'll plod. The King wants a son; what are you going to do about it?/ Într-adevăr! Într-adevăr! Ai de gând să mi te opui mie? Ești un tocilar. (Trompeta se aude din nou. Wolsey vizibil se relaxează) A intrat. (Părăsește fereastra) Bine o să tragem corvoada. O vom lua băbește. Regele vrea un fiu ce ai de gând să faci în privința aceasta?
MORE (Dry murmur) I'm very sure the King needs no advice from me on what to do about it. / (Un murmur sec) Sunt convins că regele nu are nevoie de sfatul meu ca să știe ce trebuie să facă.

In the latter example the pun is constructed on the repetition of the word *plodder - plod* – which has the meaning of *hard work*; plodder – *someone who works in a slow and persevering but uninspired manner*, and applied them in the context of

the King's problem who wanted a son, a heir for his dynasty, Moor's witty answer is a PUN which is punchy and produces a humorous effect.
The relation of identity between the two pun components can be either partial or complete. It is possible to identify four types and degrees, which can be further specified in terms of homonymy, homophony, homography, and paronymy (Delabastita 128).

MORE: On the King's Supremacy, the King's divorce which he'll now grant himself, the marriage he'll then make - have you heard me make a statement? / Despre Supremația Regelui, divorțul Regelui pe care el acum o să și-l garanteze, căsătoria pe care el apoi și-o va face, m-ai auzit să fac vre-o declarație?
ALICE: No. and If I'm to lose my rank and fall to housekeeping I want to know the reason; so make a statement now. / Și dacă trebuie să îmi pierd prestigiul (și să cad în lucrător domestic) vreau măcar să știu pentru ce. Deci fă o declarație chiar acum.

In the given example the play upon words is around the phrase "*make a statement*", which is used in legal domain or in an official context as to make an official declaration; but being planted, uttered in a domestic environment between husband and wife there could rather be a discussion, an exchange and be rendered with the equivalent "*afirmație*". This contamination of meanings and use of both simultaneously creates the effect of play upon legalese into domestic milieu. In translation the pun is lost here, because by omitting – zero translating *"fall to housekeeping"* which is not rendered at all, we lose this connection of falling in status and rank.

In the context of our case study – the dramatic genre, the play; we have a perfectly humorous situation when the King visits the Mores as if unexpectedly, although More had given all the instructions and a refined dinner had been prepared for the distinguished guests. The purpose of the King's visit was to convince Thomas about the necessity of his divorce, and his re-marriage to his lover, who hopefully would give him a heir. We have a completely captivating encounter, acquaintance between the King and Margaret, More's daughter – an educated girl, through a combination of verbal dialogue with non-verbal performance.

HENRY: Well, I dance superlatively! (He Plants his leg before her face)/ Eu dansez la superlativ. (El își plantează piciorul lui în fața ei) /That's a dancer's leg, Margaret! /Ăsta e picior de dansator Margaret. /(She has the wit to look straight up and smile at him. All good humor, he pulls her to her feet, sees NORFOLK grinning the grin of a comrade) / (Ea are înțelepciunea de a privy direct la el și să zâmbească. Cu bună dispoziție el o ridică pe picioarele ei, îl vede pe Norfolk rânjind cu un rânjed de camaraderie)/ Hey, Norfolk? (Indicates NORFOLK'S leg with much distaste) Now that's a wrestler's leg. But I can throw him. / Hei, Norfolk? (Indică piciorul lui Norfolk cu multă avesriune) Acum acela este un picior de luptător. Dar aș putea să-l trântesc. (Seizes NORFOLK) Shall I Show them, Howard?/ (Îl înșfacă pe Norfolk). Să le arăt, Howard? (NORFOLK is alarmed for his dignity. To MARGARET) Shall I?/ (Norfolk este alarmat pentru demnitatea sa. Către Margaret) S-o fac?

The PUN here is construed around the word *leg - a dancer's leg vs a wrestler's leg*. The king possibly meant the social class and nobility; that is he is an aristocrat, he is fond of arts (dance and music), and educated; while Norfolk (true

to his name) he does not belong to nobility, he is rough, brutal, even from the build - his constitution can be guessed that he has brute force, but is not very agile.

Cromwell: *Yes, It may be that I Am a little intoxicated. (Leaves RICH standing) But Not with alcohol, I've A strong head for that. With success! And who has a strong head for success? None of us gets enough of it. Except Kings. And they're born drunk./ Da s-ar putea să fiu un pic intoxicat. Dar nu de alcool, eu sunt tare la aceasta. De success. Dar cui nu i se ridică succesul la cap? Nimeni din noi nu se satură de el. Cu excepția regilor. Dar ei se nasc beți.*

In the above example the pun is on the key word "intoxication" used in two different ways – intoxicated with alcohol but also dizzy – intoxicated with success. Lastly the same intoxication or contamination is attributed to Kings who are born positive in the latter order of thought positive for innate luck, rank, privilege, success. The PUN is rendered word for word in translation.

CROMWELL: *(Patiently) Not being a man of letters, Your Grace, you perhaps don't realize the extent of his reputation. This "silence" of his is bellowing up and down Europe! Now may I recapitulate: / Excelența voastră, eu nefiind un om de litere, probabil nu realizez ce influență are reputația lui. Tăcerea această a lui e cunoscută deja în toată Europa.*

In this example the PUN is completely missed. By omitting and not translating even word "*SILENCE*" in the quotation marks opposed to "*BELLOWING*" (an allusion to be/low – homophonic pun) – *tăcere vs zberat : PUN – ZERO*, we *have* a simplification of content and reduction of effect.

CRANMER (Hastily) That's not to tempt you into perjury, my man! / Numai să nu te ispitesc la sperjur, omule.
JAILER No, sir! (At exit he pauses; to audience) Fifty Guineas isn't tempting; fifty guineas is alarming. If he'd left it at swearing. But fifty--- That's serious money. If it's worth that much now it's worth my neck presently. (With decision) I want no part of it. They can sort it out between them. I feel my deafness coming on.
/ Nu Domnule! (La ieșire el face o pauză; către auditoriu) 50 de Guinee nu sunt tentante, 50 de Guinee sunt alarmante. Dacă m-ar fi lăsat numai cu jurământul. Dar 50. Sunt bani serioși. Dacă aceea valorează atât, acum valorează cât capul meu în present. (Cu decizie) Nu doresc să iau nici o parte în aceasta. Pot să resolve între ei. Simt cum îmi vine surzenia.]

In this episode the jailer is made to swear on Bible that he is going to report anything the doomed prisoner More is going to declare on the matter of their concern. In addition to oath he is given 50 guineas to make certain and bond the loyalty. The jailer ponders that 50 guineas actually is the price of his head not the price for reporting the prisoner's treacherous, treasonous talk. The play upon the words *deaf/deafness – death* (the threatened punishment) is lost, is not possible to render in translation by keeping this homophonic confusion on which is construed the effect in English.

WOLSEY: Let Him die without an heir and this "peace" you think so much of will go out like that!

(He extinguishes the candle) / Să-l lăsăm să moară fără un moștenitor și această pace, la care tu te gândești atît de mult se va stinge uite așa!(El stinge lumânarea).
WOLSEY: Then come down to earth, Thomas. (He looks away) And until you do, bear in mind you have an enemy!/ Atunci revino cu picioarele pe pământ, Thomas. (Privește într-o parte) Până atunci noi doi tu și cu mine suntem inamici.
MORE: (Wishing to make sure, quietly) Where, Your Grace? / (Dorind să se asigure, încetișor) Unde Excelența voastră?
WOLSEY: (Looks back at him, hard-faced, harsh; for the first time we see this is a carnivore) Here, Thomas. / (Privește înapoi spre el, cu fața împietrită, aspru; pentru prima dată noi îl vedem drept carnivor) Aici, Thomas.]

In the first part of the dialogue the pun is construed from the play upon the word *peace* and the non-verbal, acted gesture of extinguishing the candle, which symbolizes religiously the death. In the second exchange of retorts the pun is not preserved in translation – not rendered, lost. As Wolsey continues to play upon the phrase "*Come down to Earth*" and through the specification that the enemy he acquires by refusing to collaborate is here on Earth, in his person, at the King's court, for disobeying. The reference takes us to the previous dialogues where More insists on matters of religion and clear conscience and prayer; while Wolsey points down the duty to serve the King and pragmatically solve the problem on behalf of the entire nation, so as to avoid a war.

Akbari analyzes and applies the politeness translation strategies: [p.4]

SOLIDARITY STRATEGY

♦ ***Magnifying.*** The technique is used when the translator wants to show the intensification of the text for the reader, by using intensifying adverbs. By magnifying a polite word the translator prepares the reader for a formal situation and the addressee would be in a higher rank.

In the historic play under analysis the events concern the uppermost elite of the State, Royalty, Church that is why the text of drama is burdened with addresses to different titles, ranks we have dialogues between Royalty and Margaret (Thomas More's daughter who besides the fact that is young has never seen the King up till then, she is highly intelligent, surpassing the King in the number of languages she speaks, she uses extensively courtesy constructions, but nevertheless plays with him properly by the dropping shunning of her eyes when needed, and by entering the role of an interlocutor worthy for a king, she admits she cannot dance well and tells the King to stop from his drive to wrestle with Norfolk and have him lose his dignity. Margaret conquers this battle of wits with the King, through courtesy, but also through opposing to his whims of showing off and making others look bad. Courtesy phrases like "Bless you Sir…" are attached to almost every interchange;

titles Master, Duke, Cardinal, Earl Marshal, Your Grace, bless our Lord the King, ambassador etc.

♦ **Eschewing dispreferred structure:** The translator should decrease the offensive degree of some expression. The translator might do that in two ways: either by using euphemism, or by seeking common ground, by lessening the degree of disagreement. *Goddammit- la naiba, damn my soul.*

[WOLSEY: Oh, Spare me your discretion. He's been to play in the mud again. / Mai lasă-mă cu discreția. S-a dus să se mânjească cu noroi din nou]. This is the Cardinal Wolsey discussing with annoyance the open night visits of the King to Anne Boleyn, his lover.

♦ **Being propitious.** This is a technique aimed at minimizing the face threatening acts. In this interaction the speaker, renderer and hearer are in the circle of cooperation, with the purpose of lessening the degree of imposition in the target language.

[(ROPER Is staring at the rack in horror. ALICE approaches MORE and peers at him technically) /Roper fixă cu privirea cu oroare gratiile. Alice se apropie de More și îl pivi cu scrupulozitate tehnic.] Here, in this example, Alice, More's wife, during her visit to her husband in jail, strikes him with her female argument: he is not taken care of, his condition of detention are horrendous, his health condition is degraded, he lost his human dignity at the same time with the privilege of belonging to the highest State and Church dignitaries. She avoids saying explicitly all these things but she takes Roper and her daughter Margaret and by extension the public, the audience in her circle of cooperation to witness and confirm the disastrous situation in which More was. The purpose of their visit was to convince him to sign the Supremacy Act and agree with everything that the Law had as consequence.

The above-mentioned are the strategies predominantly used and given priority in order to obtain an adequate pragmatic adaptation.

CONCLUSIONS

The *conclusions* made on the basis of our modest research confirm the status of *untranslatables* for PUNs in drama translation when it comes to *homonymic puns* and *homophonic puns* because they are linguistic phenomena pertaining intrinsically to only one language and reflecting also culture. They are hardly ever translated: (PUN – ZERO translation) – a dilution of PUN.

PUNs resulting from a play on the ambiguity resulted from an exploitation of a word or phrase's polysemy, those cases, as a rule, are approached through analogy by the translator and normally rendered through PUN-PUN with more or less symmetry of meaning.

We have in drama translation a frequent presence of PUNs that exploit the language resource – the words' multiple meanings, but which additionally engage the non-linguistic resource available in dramatic play – the acting – the non-verbal language, the confusion or ambiguity of the situation, which all together compensate and help to recuperate meanings and the PUNs' effects even in translation!!!

The Politeness Principles are intensively exploited in the decoding process of the present historical drama but also intensively made use of in the translation process. The magnifying and eschewing politeness translation strategies have been

the main instrument used for as much amplification of instants, moments, structures, situation to make the translation variant understood in what concerns mirroring epoch, culture and civilization, context. By making extensive use of the Eschewing technique the translator buffers the reception of some phrases, or vocabulary units that could offend the audience's refined tastes. The mediatory support of the *being propitious* technique is very often resorted to in the drama, by this taking the audience, readership in the circle of cooperation, making them witnesses, allies, counting on their understanding and backing for reaching the targets of the scene at hand.

References bibliographycal

Akbari, Alireza. "The Perks of Politeness Translation Strategies", *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 4, No. 6. 2014: 1193-1200.

Glossary of stylistic terms. PDF. 14 pag.

A Man for All Seasons. Online movie: *https://oload.cc/embed/vBt8KyEm4_4/?autoplay* (Last accessed on 06.10.2019)

A Man for All Seasons. PDF, 61 pag., at *http://veng6a.pbworks.com/w/page/8219356/The%20Complete%20Script%3A%20A%20Man%20For%20All%20Seasons* (Last accessed on 06.10.2019)

Delabastita, Dirk. *There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 1993, 525 p.

Koochacki Fahime "An Investigation of Pun Translatability in English Translations of Sa'di's Ghazals Based on Delabastita's Proposed Model". In *Advances in Language and Literary Studies*, Vol. 7 No. 4; 2016: 147-157

LitCharts. A Man for All Seasons: *https://www.litcharts.com/lit/a-man-for-all-seasons* (Last accessed on 18.11.2019)

LIU Lina. "Performance-Oriented Drama Translation: A Case Study of the Translation of Characters' Names by Cao Yu" in *Studies in Literature and Language*, Vol. 11, No. 3, 2015: 43-46.

Mey Jacob. Concise Encyclopedia of Pragmatics. Oxford: Elsevier, 2009. 1183 p.

Tatu, Oana. "A few considerations on drama translation", *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, Vol. 4 (53) No.1- 2011: 195-200.

CZU: 811.124+811.111

REALISMUL MAGIC, MARCĂ IDENTITARĂ A SCRIITORILOR LATINO-AMERICANI

Gica NICULA
România, drd. ULIM

With its Latin American roots, the term refers primarily to the works of South American writers such as: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortazar, Alejo Carpentier or Isabel Allende et al.
The artistic current called magic realism achieves a unity of opposites: life and death, pre-colonial past and post-industrial present. It approaches two aspects that, under normal conditions, are antagonistic: the rational perspective on reality and the acceptance of the supernatural as a prosaic reality. Within this literary artistic orientation, the most realistic descriptions are combined with fantastic and dreamlike elements, with motifs from myths and fairy tales.
Key-words: *magic realism, artistic movement, fantastic elements, Latin American literature, narative text, postmodernism.*

Istoricii literari contemporani constată că în perioada cuprinsă între 1930 și 1940, proza latino-americană se îndepărtează de tentațiile regionaliste și se deschide către tendințele de înnoire. Opere diferite ca stil și tematică ale unor scriitori precum Jose Maria Arguedas, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onett reușesc să capteze prin limbajul prozei lor, realizând la unison, „unitatea în diversitate a realității americane” (Țăranu 27). Realitatea și nevoile specifice și-au găsit numitorul comun prin noua formulă agreată de mulți scriitori - „realismul magic”.

Asupra procesului de conștientizare a identității latino-americane Cortazar și Llosa își exprimă în multe polemici, precum cea înregistrată în *Literatura en revolucion y revolucion en la literatura* (1970), subliniindu-i importanța pentru conștiința latino-americană. „El boom” reprezintă recunoașterea internațională a unei maturități literare, concretizată în varietatea tehnicilor literare moderne și a perspectivelor romanești, ce caracterizează pe scriitorii latino-americani. Aceștia sunt considerați înnoitori în ceea ce privește conținutul și experimentările formale.

În 1985 criticul literar latino-american Angel Flores încearcă realizarea unui model al „realismului magic” în lucrarea sa *Magical Realism in Spanish American Fiction*, subliniindu-i trăsăturile mai importante: narațiunea rece și cerebrală, transformarea cotidianului în teribil și ireal, negarea sentimentalismului, promovarea efectului de surpriză, avantajarea intrigii, a preciziei matematice cu scopul de a crea confuzie în claritate.

Baza psihologică a trăirii fantastice trebuie căutată în substratul mental magic, care sălășluiește latent în ființa omului modern. Trăirea fantastică este o răbufnire a spaimei ancestrale în momentele în care condiția umană este amenințată sau se confruntă cu tragicul necunoscut. Astfel, fantasticul nu este o achiziție a artei și a literaturii moderne, ci este „o categorie mentală și estetică” permanentă în

evoluția rațiunii omenești (Bodiștean 75). În încercarea de a defini fantasticul pur, autentic, în studiul său, *În inima fantasticului*, Roger Callois precizează existența unor forme de pseudofantastic: „fantasticul voit" – un fantastic prezent în operele de artă pentru a surprinde și dezorienta și „fantasticul instituționalizat"- acel fantastic utilizat în basme, legende, mituri care nu îl poate surprinde pe cititor, este un fantastic impus din exteriorul conștiinței artistice (apud Bodiștean 77).

În introducerea studiului său, *La novela latino-americana, testimonio de la epoca* (*Romanul latino-american, mărturie a epocii*), Miguel Angel Asturias susține că „literatura latino-americană, marea literatură, a fost întotdeauna o mărturie a vremii și un instrument de luptă", iar pentru latino-americani, „acea parte a lumii cuprinsă între Rio Grande del Norte și Tierra del Fuego (…) literatura adevărată a fost, în toate epocile, nu numai un mijloc de cunoaștere a realității, ci și unul de modificare a ei: mărturie și armă totodată" (Asturias 3).

Privind înapoi „spre geneză, până la cele trei mari momente ale literaturii indigene: aztec, maya și inca", criticul literar se întreabă dacă „a existat la indigeni, în epoca pre-columbiană, un gen literar asemănător romanului". Indigenii nu făceau diferența între *a citi* și *a povesti*, prin urmare, naratorul era singurul care cunoștea semnificațiile „pinacogramelor" (cărți pictate) și realiza o interpretare a lor, oferind plăcere celor care îl ascultau. Aceste „istorii" pictate au intrat cu timpul în memoria auditorilor trecând în forma orală din generație în generație, până când alfabetul adus de spanioli le-a fixat. După cum relatează Asturias, în primele pagini ale studiului său, aceste documente ne conduc la ideea că în America precolumbiană istoria avea mai multe elemente de roman decât de istorie. În aceste narațiuni fantasticul domină realitatea, transformând-o în legendă și inventând o altă realitate, artistică, expresivă. Ajungând în acest punct, criticul subliniază caracteristicile narațiunilor indigene. Recrearea realității prin fantezie, menționează el, nu este singura trăsătură a povestirilor indigene, o altă tendință o reprezintă anularea limitelor de spațiu și timp, precum și folosirea abuzivă de cuvinte „în stil paralelistic", sau altfel spus, utilizarea concomitentă a diferitelor cuvinte pentru a desemna același obiect, a expune aceeași idee, a exprima același sentiment. Evidențiind în mod special ultima trăsătură caracteristică menționată, autorul studiului concluzionează: „Paralelismul din textele indigene este pentru noi, modernii, un joc de nuanțe care nu are valoare, dar care, fără îndoială, permitea o imponderabilă gradație poetică destinată a provoca anume stări de conștiință caracteristice mentalității mitice."(Idem: 8)

„Realismul magic" este un termen creat de criticul de artă german Franz Roh, în anul 1925, pentru a desemna curentul postexpresionist în pictură pentru că, de nenumărate ori în acest domeniu, realismul magic a fost confundat cu postexpresionismul. Operele de artă ale pictorilor Edward Hopper, Ricco, Carel Willink și Marcela Donoso s-au încadrat în acest curent, denumit realism magic. Acesta poate fi interpretat și ca o mișcare artistică, ce a luat amploare în primii ani de după Primul Război Mondial și s-a manifestat cu predilecție în pictură. Roh a introdus termenul de realism magic după ce a sesizat că multe opere de artă realizate de artiști consacrați combinau, în mod armonios, elemente din lumea reală cu elemente fantastice. Aceste opere de artă erau diferite de cele care aparțineau realismului secolului al XIX-lea prin minuțiozitatea detaliilor și a formelor, iar rolul elementelor fantastice era de a atrage privirile admiratorilor ca într-o cursă.

Astfel, realismul magic reprezintă un concept care a fost inițial utilizat în artă, fiind ulterior caracteristic nu doar artelor vizuale, dar şi literaturii. Criticul literar Angel Flores nota în eseul său, *Realismul magic în literatura sud-americană* că primul scriitor care a cultivat trăsăturile specifice acestui concept în operele sale a fost Jorge Luis Borges. La rândul lor, Seymour Menton şi Roberto González Echevarría l-au menționat ca fiind predecesor al realismului magic.

Realismul magic poate fi definit ca o modalitate narativă capabilă să transfere supranaturalul în aria normalităţii, a firescului, a realităţii. În lucrarea sa *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, cercetătorul Irlemar Chiampi vorbeşte despre „denaturalizarea realului şi naturalizarea miraculosului" (157).

În ultimele decenii, realismul magic a beneficiat de numeroase interpretări, uneori contradictorii. Studiile critice asupra realismului magic au dobândit o deosebită amploare odată cu apariţia romanului *Un veac de singurătate* al columbianului Gabriel García Márquez în 1967, roman care l-a făcut celebru pe viitorul laureat al premiului Nobel pentru literatură.

Cercetătorul indian Homi Bhabha percepea realismul magic drept „limbaj literar specific al lumii postcoloniale aflate în ascensiune", în timp ce criticul literar englez Jean Franco îl definea ca „simplă etichetă pentru exotismul manifestat în plan literar". În consens cu mai mulţi critici, Matei Călinescu a văzut realismul magic ca o „componentă majoră, poate cea mai importantă a ficţiunii postmoderne". Dacă Frederic Jameson apreciază că acesta ar fi „alternativa posibilă la logica narativă a postmodernismului contemporan, Jean Pierre Durix consideră că ar fi „o realitate artistică nouă şi pluristratificată." (apud Grigore)

Trăsătura comună a acestor opere este supranaturalul, prezența elementelor fantastice, care se îmbină armonios cu cele reale, contribuind la complexificarea narațiunii. Astfel, personajele trăiesc în lumea reală, dar pot trăi și experiențe diferite de cele reale, care se suprapun și care sunt percepute în urma unei experiențe subiective. Pe baza elementelor palpabile din realitate, aceste opere literare creează un context, în care cititorul construiește o lume și este invitat să discearnă realul de imaginar.

Realismul magic s-a impus în mare parte datorită marilor romane scrise de autori importanţi ai secolului al XX-lea, începând cu laureatul premiului Nobel Miguel Ángel Asturias, cu al său *Oameni de porumb* (apărut în 1949) sau Alejo Carpentier cu *Împărăţia lumii acesteia* (1949) şi culminând cu Gabriel García Márquez, în virtutea celebrului roman *Un veac de singurătate.*

Curentul artistic numit realism magic realizează o unitate a contrariilor: viață și moarte, trecut pre-colonial și prezent postindustrial, rural și urban ș.a. Abordează două aspecte care, în condiții normale, sunt antagonice: perspectiva rațională asupra realității și acceptarea supranaturalului ca realitate prozaică. Astfel, în cadrul acestei orientări artistice literare, descrierile cele mai realiste se împletesc cu elemente fantastice și onirice, cu motive din mituri și din basme.

Erik Camayd-Freixas atribuie „primitivismul" drept caracteristică esenţială identitară pentru autorii din spaţiul cultural latino-american ce utilizează realismul magic. El îşi argumentează afirmaţia identificând în textele respective elemente caracteristice mitului şi legendei şi susţinând modul similar de gândire al comunităţilor tradiţionale din acest spaţiu. În acelaşi spirit, venezueleanul Uslar Pietri construieşte sintagma „realism primitiv". El susţine că textele realist-magice

privesc omul ca pe un mare mister în mijlocul unui ocean de elemente realiste. Totodată, el susține că realismul magic este un fenomen spontan care se afirmă într-un moment istoric bine determinat al istoriei culturale, când sensibilitatea primitivistă şi cea postavangardistă, predilecţia pentru anumite teme cu accente antropologice, vizând identitatea şi căutarea unui limbaj specific pentru afirmarea individualităţii americane, s-au cristalizat într-un nou mod de expresie, având aspiraţii universale" (Camayd-Freixas 50).

Se înțelege deci, că nu putem să ne închipuim literatura universală fără aceast current, fără de care nu vom reuși să deslușim viziunile lui Dante din *Divina comedie*, nici patimile lui Faust, nici lumea lui *Don Quijote*. Cu toate acestea, realismul magic este o trăsătură caracteristică a fabulosului secolului al XX-lea, reprezentat de literatura angajată în cercetarea condiției umane, în studierea realității sociale și a cotidianului. Julio Cortázar susține că realismul magic se bazează pe o reprezentare subiectivă și obiectivă, în același timp a lumii, în care fantezia și realitatea se completează reciproc, constituind un întreg (*apud* Romaniuc)..

Gabriel García Márquez mărturisea într-un interviu că este amuzat de faptul că opera sa este apreciată în cea mai mare parte datorită imaginaţiei, când de fapt, întreaga operă are o bază reală. Îngrijorarea sa este că „realitatea caraibeană" se poate asemui cu cea mai crudă ficțiune. (*apud* Grigore 28). Această constatare fixează, în mod sigur, nucleul dur al metodei artistice hispanoamericane.

Jorge Louis Borges, romancier, poet, eseist argentinian, a devenit faimos pentru povestirile sale fantastice, în care a îmbinat idei filozofice şi metafizice cu teme clasice ale fantasticului precum: cărțile miraculoase, vrăjile, salturile în timp, dublul sau realitatea paralelă a visului. În opera sa întâlnim o gamă variată de imagini poetice: ruinele, râul, divinitățile focului, singurătatea, iar visul este materia înșelătoare, într-o posibilă transformare, din care scriitorul inventează. Visul este punctul de plecare al literaturii lui Borges. Opera sa este dominată de cele trei elemente: visul, literatura și lumea care se constituie la final într-o singură unitate.

În celebra ficțiune *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,* Borges descrie amănunțit un univers închipuit, pe care îl reprezintă la fel de real ca și lumea care ne înconjoară. Ana María Barrenechea susținea că limbajul „e capabil să creeze, aici, obiecte poetice ideale, literatura şi filosofia sunt de factură fantastică şi se asociază teogoniilor gnostice ce accentuează imposibilitatea de cunoaştere deplină a universului." (Barrenechea 125) Lăsând o moștenire importantă în toate domeniile culturii moderne, s-au inspirat din creația sa foarte mulți scriitori: Julio Cortázar, Umberto Eco, John Barth, Italo Calvino și alții.

Luis Leal va constata o diferenţă între realismul magic al lui Borges şi cel de după 1950 și propune ca definiția realismului magic să se desprindă de cea a suprarealismului. În acest sens, el afirmă că „realismul magic este, mai presus de orice, o atitudine faţă de realitate care poate fi exprimată în formele populare culturale, în stilul rustic sau elaborat, în structuri estetice deschise sau închise." În realismul magic, scriitorul înfruntă realitatea şi o analizează pentru a descoperi ceea ce e misterios în lucruri, în viaţa şi în acţiunile omului sau altfel spus, descoperirea relaţiei tainice dintre om şi condiţia sa, şi nu în primul rând crearea unor fiinţe sau lumi imaginare (Leal 122).

Imprevizibilul miraculos al povestirilor lui Cortázar transformă verosimilul în ceva ori suprareal, ori subreal. Povestirile scriitorului argentinian te fac să simți imaginarul foarte aproape, cotidianul obișnuit destrămându-se în mod natural sub inepuizabilul talent de a inventa al autorului. Autor al unor povestiri fascinante, Cortázar este considerat de Saul Yurkievich drept „principal constructor al modernității prozei latino – americane”(13).

Alejo Carpentier teoretizează „realul miraculos american” în prefața cărții sale *Împărăția lumii acesteia* (1949), definind în profunzime realitățile universului Lumii Noi. Astfel, Carpentier s-a impus foarte repede în spațiul cultural latino-american, considerând că realul miraculos este un concept de bază pentru a defini realitatea americană. În realizarea operei sale *Împărăția lumii acesteia*, scriitorul a fost influențat de călătoria sa în Haiti, în 1943, făcând posibilă relaționarea, pentru întâia oară și într-un mod adecvat, a trecutului și a prezentului. Aceasta este „una dintre cele mai reuşite opere literare ale întregului continent latino-american”, declara Mario Vargas Llosa. În această operă, Carpentier demonstrează modalităţile de funcţionare a realului miraculous, într-un text narativ. Cu toate că multe dintre faptele și întâmplările relatate sunt absolut reale, acestea par fictive datorită modului în care sunt povestite și de aceea ar stârni toate posibilitățile unui univers magic (Grigore 77). Această fuziune a universurilor realist și supranatural fantezist formează specificul lumii bipolare a romanelor latino-americane.

Scriitorul mexican Juan Rulfo publică în 1953 volumul de povestiri *Câmpia în flăcări*, iar în 1955 romanul *Pedro Paramo*, izbutind să stabilească „toate coordonatele esenţiale ale unui realism magic ajuns la maturitate, ce avea să demonstreze nu doar vitalitatea literaturii latino-americane, ci şi capacitatea sa de a-şi înnoi formele (şi formulele) narative, pentru a depăşi mult discutata criză în care se găsea romanul, la sfârşitul anilor ‘50 ai secolului trecut”(Grigore 227).

Gabriel García Márquez găseşte în *Pedro Páramo* o importantă sursă de inspiraţie pentru propria sa carte *Un veac de singurătate*, după cum va recunoaşte singur. Considerat o nouă versiune a lui *Don Quijote*, scris în notă latino-americană, romanul dezvăluie un tărâm magic, dar și comic prin exagerarea voită a unor trăsături ale personajelor sau ale unor fapte, amplificându-le printr-un stil ce impune în mod spontan hiperbola ca și cum ar fi un fapt natural, firesc. Narațiunea vizează aspecte sociale, spirituale și politice ale unui spațiu sud-american văzut dintr-o perspectivă modernă, evoluând pe două planuri. În primul plan, autorul pune în ramă istoria unei familii și istoria orașului în care locuiește vreme de peste un veac. Cel de-al doilea plan, substratul acestei povești, este acela al semnificațiilor ce proiectează evenimentele într-o poveste a rescrierii istoriei Columbiei și în același timp, o parabolă a omului de la revelație până la apocalipsă. Este vorba despre un veac întreg însemnat cu pecetea singurătății, în care întâlnim numeroase iubiri neîmpărtășite, rivalități, incest, vise nebunești, un secol în care timpul nu se scurge în mod firesc, liniar, ci se învârte pe loc, revenind la situația inițială, la aceeași obsesie până la măcinarea ultimilor descendenți ai familiei Buendia, al cărui destin este legat de cel al orașului Macondo inspirat din Aracataca, numele orașului natal al scriitorului.

Mario Vargas Llosa este unul dintre cei mai cunoscuți scriitori din Peru, unul dintre cei mai importanți romancieri și eseiști născuți în America Latină. A obținut Premiul Nobel pentru Literatură în 2010, pentru „cartografierea structurilor puterii și imaginile sale tranșante ale rezistenței, revoltei și înfrângerii individului”.

Ca modele literare și-a ales pe Flaubert și pe Faulkner, creatori ai unor lumi utopice, în care visurile, aspirațiile și satisfacțiile își pot afla realizarea.

Încă din articolele de tinerețe adunate sub genericul titlu *Împotriva tuturor furtunilor*, autorul își exprimă opinia despre funcționarea literaturii și a ficțiunii. În *Mătușa Julia și condeierul*, Llosa realizează portretul unui scriitor care se substituie lui Dumnezeu, asemănând scrierea unui roman cu o atitudine revoltătoare împotriva realității sau cu o încercare de ajustare, de schimbare, de anulare a realității reale, de înlocuire a ei de către romancier cu una nouă, fictivă. Fiind un dizident, acesta creează o viață iluzorie, inventează lumi verbale, deoarece nu poate accepta viața și oamenii așa cum sunt în realitate (Milea 257).

Romanele sale sunt fresce ale civilizației sud-americane pornind de la evenimente reale. Elementele biografice și istorice sunt puncte de plecare pentru romanele lui Llosa și sunt modificate, recodificate, transformate în arhitecturi de catedrală care devin „minciuni adevărate de mare forță". *Povestașul* este imaginea unei lumi cu o mare nevoie de a fi proiectată în ficțiuni, fiind prezentat ca un leit-motiv printr-o fotografie de grup peruan văzută la Florența. Poveștile inventate își încurcă personajele, iar dezordinea se instalează încetul cu încetul. Alcătuit pe două planuri, la fel ca *Mătușa Julia și condeierul*, *Povestașul* cuprinde amintirile autorului despre un coleg de facultate atras inimaginabil de cultura amazoniană, care alternează cu poveștile magice, fabuloase ale unui povestaș, personaj enigmatic și simbol al memoriei colective. Cele două planuri converg spre unitatea lor în nevoia de ficțiune a omului de la individul societăților primitive până la exponentul culturilor occidentalizate.

„Minciunile adevărate" ale lui Mario Vargas Llosa sunt inspirate de realismul magic, de romanul cavaleresc, de literatura exploratorilor care vorbesc despre paradisul terestru, folclorul amazonian și literatura spaniolă veche. Mario Vargas Llosa face o pledoarie pentru adevărul ficțiunii. Vorbind despre romanul lui Graham, în eseul „Puterea și gloria", Llosa atrage atenția asupra celei mai importante „obligații" pe care trebuie să o îndeplinească un roman, „aceea de a-l fermeca pe cititor, anihilându-i conștiința critică, absorbindu-i întreaga atenție, manipulându-i sentimentele, distrăgându-l din lumea reală și făcându-l să plonjeze în iluzie" (Adevărul minciunilor 97).

Literatura latino-americană cu operele scriitorilor reprezentativi: Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo și Gabriel Garcia Márquez, a creat un model de realism magic. Deci, chintesența realismului magic este strâns legată de rădăcinile specific latino- americane.În introducerea antologiei *Magical Realism: History, Theory, Community* (1995), alcătuită de Lois Parkinson Zamora şi Wendy B. Faris, autoarele emit o definiţie concisă realismului magic, raportându-se la textele ce se pot înscrie în această orientare: „Ficţiunea realist magică este o dezbinare a ficţiunii realiste moderne, nu e mai puţin reală decât realismul tradiţional, este subversivă şi reprezintă un fenomen internaţional" (Grigore 30).

După cum afirma Gianni Vattimo, epoca postmodernă a marcat literatura, stabilind sfârşitul avangardei şi renaşterea interesului pentru naivitate. Avangarda a promovat ideea distrugerii literaturii anterioare, pentru a face loc celei noi. Postmodernismul promovează pentru experimentarea tuturor convenţiilor literare şi reînnoirea acestora prin reciclare. Cele mai credibile exemple de literatură postmodernistă, au fost cele ale lui Luis Borges, Vladimir Nabokov şi Samuel

Beckett, datorită reputaţiei mondiale pe care au avut-o. Viziunea lui Borges (mai ales cea ilustrată în povestirea *Grădina cu alei bifurcate*) asupra lumii ca „labirint de posibilităţi, de timpuri paralele, de epoci trecute şi viitoare alternative", care au drepturi egale la reprezentarea ficţiunii, a devenit „una din premisele majore ale experimentalismului narativ postmodern"(Grati 17).

Apreciind faptul că multe dintre teoriile postmodernismului reprezintă ecouri ale „barocului universal" pe care îl analiza Carlos Fuentes, Lois Parkinson Zamora consideră că realismul magic este o recentă afirmare a barocului în proza latino-americană contemporană, pregătită să înflorească oriunde, în special în zonele marginale ale culturii occidentale (Parkinson, Zamora 205).

Aşa cum arată Rodica Grigore în studiul său, realismul magic este prezent în practica literară mult timp după ce textele considerate canonice aniversează decenii de la apariţie, iar modalităţile expresive vizează în general, aceleaşi obiective estetice şi se raportează la aceleaşi modele culturale, reinventându-le încontinuu şi reactualizându-le în acest mod. Se poate spune că „realismul magic, incluzând aici şi toate strategiile realului miraculos devine aşadar, o simbolică arhivă (identitară) a prozei latino-americane contemporane, locul unde romanul din această lume îşi caută sursele de constantă şi substanţială înnoire" (12).

Realismul magic este o literatură ce dizolvă graniţele și conturează imagini noi, prezentând din mai multe perspective o realitate istorică, dar și una fantastică/fantasmagorică. Putem defini realismul magic ca o interferență între real şi magic, între conştiinţa individuală şi cea colectivă, un conflict între centru și periferie, un univers autentic și specific ce reprezintă o lume poetică, un univers deschis spre plural.

Referințe bibliografice

Asturias, Miguel Angel. *Romanul latino - american*. București: Editura Pentru Literatură, 1964. Barrenechea, Ana María. *El idealismo y otras formas de la irrealidad en la obra de Jorge Luís Borges*. México: El Colegio de México, 1957.

Bodiștean, Florica. *O teorie a literaturii* (ediția a II-a). Iași: Institutul European, 2008.

Camayd-Freixa. Erik. *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. Lanham*. New York: Oxford University Press of America, 1998, p. 50.)

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana a* Caracas: Monte Avila Editores, 1983.

Colevic, Lidija. *Fantasticul și realismul magic în literatura sârbă (post)modernistă*. București: Editura Universității din București, 2018.

Flores, Angel. *„Magic Realism in Spanish American Fiction", în Magical Realism. Theory,History, Community*. México: Premia, 1990.

Grati, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist (Note de curs)*. Chișinău: Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă", 2011.

Grigore, Rodica. *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX (Re)configurări formale şi de conţinut. Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015.

Leal, Luis. *Magic Realism in Spanish American Literature, în Magical Realism. Theory, History, Community*. Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Duke University Press, 1967.

Milea, Doinița. *Spațiu cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*. București: Editura Didactică și pedagogică, 2005.
Parkinson Zamora, Lois. *The Usable Past*. Cambridge: University Press, 1997.
Petrescu, Olivia. *Semnificația mitică a spațiului în literatura ibero-americană și engleză a secolului XX*. Cluj: Presa Universitară Clujeană, 2014.
Romaniuc, Bogdan. *Romanul realismului magic*, în *Ziarul de Iași*, 27 01 2019.
Țăranu, Ilinca Ilian. *Romanele lui Julio Cortázar și literatura europeană*. Chișinău: Universul, 2005.
Vargas, Llosa, Mario. *Adevărul minciunilor*. București: Editura Alfa, 1999.
Warnes, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
Yurkievich, Saul. *Julio Cortázar al calor de tu sombra , in La ludico y la fantastic en la obra de Julio Cortázar*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1986.

DIALOGICA DIDACTICĂ
A LIMBILOR-CULTURI

DIDACTIC DIALOGICS
OF LANGUAGES-CULTURES

CZU: 81'37

ASPECTS DE L'ENSEIGNEMENT DE LA SÉMANTIQUE LEXICALE

Tamara CEBAN
Université *Spiru Haret*, Bucarest

In this article we intend to describe some aspects of language teaching as a foreign language for university students and some lexical semantics. The overall objective cognitive and procedural course of lexical semantics of French is to get developing communicative competence for languages by knowledge processes semantic incremental update in the speech meaning lexical through specific processes of contextualization, but also with the concepts semantics. Teaching lexical semantics aimed descriptive, theoretical and practical. The professional skills acquired students will be able to recognize and describe the semantic relationships contextualization usual vocabulary of the French language, to form his habit to use specialized resources in self-organizing in the interpretation of statements in a foreign language. The transversal competences Students will form skills involved the transfer to practice speaking knowledge about lexical contextualized of foreign languages, namely: identification and correct analysis of the meaning of basic items, recognition and description paraphrastic, meaning denotative and connotations contextual and self-organizing and improving the knowledge of vocabulary basic semantic structures of the French language.
Key words: *semantics, teaching competence semantics, semantic relations, polysemy, synonymy, antonymy, homonymy, paronymy.*

Introduction

Dans cet article, nous nous proposons de décrire certains aspects de l'enseignement du français langue étrangère pour les étudiants à l'université et, notamment la sémantique lexicale.

L'objectif général de la sémantique est de conduire au développement de la compétence langagière dans la langue française contemporaine par le fait de sensibiliser les étudiants aux problèmes de la manifestation du sens et par la familiarisation avec les techniques de description du sens différentiel.

L'enseignement de la sémantique lexicale vise les buts descriptifs, théoriques et applicatifs suivants:

- Réaliser une présentation systématique des problèmes du sens en français, à tous les paliers d'organisation linguistique, en particulier au niveau du lexique, avec mise en évidence de la solidarité entre les paliers: mot/phrase/texte;
- Rendre opérationnels certains concepts métalinguistiques servant à décrire le sens;
- Développer l'aptitude de saisie du sens différentiel et de réaliser certaines discriminations sémantiques.

La sémantique lexicale aborde deux compétences linguistiques référencées par le *Cadre européen commun de référence pour les langues* :

1. la compétence lexicale
2. la compétence sémantique.

La langue française contemporaine – la sémentique lexicale, apporte des éléments théoriques et pratiques pour l'enseignement du lexique en classe de langue.

Notons que la compétence sémantique c'est la construction du sens, c'est en fait la compétence et l'utilisation du lexique pour créer du sens.

En ce qui suit, nous allons aborder les relations paradigmatiques et syntagmatiques.

Nous allons insister sur la démarche sémasiologique qui est une sélection des sens actualisés dans un certain contexte donné dans lequel apparaissent des formes, autrement ambiguës. C'est la démarche du sujet qui interprète un énoncé et donc il doit choisir, parmi la multitude des sens possibles, contenus virtuellement dans l'enchaînement de signes ou formes linguistiques, le sens actualisé dans le contexte donné.

Parmi les relations sémantiques paradigmatiques qui impliquent une démarche onomasiologique on trouve : la polysémie, la synonymie, l'antonymie, l'homonymie et la paronymie.

1. La polysémie

La polysémie est considérée comme un trait cognitif de toute langue naturelle. Elle répond au principe d'économie linguistique, un même signe servant à plusieurs usages. Les mots ayant plusieurs sens sont considérés polysémantiques. Les mots polysémantiques s'opposent aux mots monosémiques , et la polysémie s'oppose à la monosémie. Le mot polysémique présente une pluralité d'acceptions (aux sémèmes) correspondant à des emplois différents – un même signe pour plusieurs signifiés.

Le mot *condition*, par exemple a cinq acceptions: 1. *Rang social*; 2. *Situation à un moment donné*; 3. *Destinée*; 4. *État passager*; 5. *Place, service*.

Le mot monosémique a une seule acception – un signifié pour un signifiant. Soit, par exemple le mot *motel* qui signifie: *hôtel situé au bord des routes à grande circulation*.

Les mots polysémiques se distinguent des mots monosémiques. L'unité polysémique fait partie du vocabulare commun tandis que l'unité monosémique relève des vocabulaires de spécialité: *phonème, consonne, radium, azote* etc. Les mots polysémiques 180n tune fréquence élevée par rapport aux mots monosémiques. Les mots les plus fréquents de la langue quotidienne – *être, faire, pouvoir, prendre, homme, table, personne* etc. ont un indice de polysémie élevé. La polysémie se trouve dans toutes les parties du discours, mais elle ne se manifeste pas de la même façon. La polysémie nominale est la plus variée. Cette catégorie grammaticale se caractérise par une richesse et par une diversité thématique qui comprend les notions les plus abstraites et les dénominations de certaines choses très concrètes. La polysémie est présente dans le système lexical de toute langue naturelle, ce qui lui confère le statut d'une catégorie linguistique humaine générale. La plysémie est le terrain d'interférence de tous les niveaux d'analyse sémantique et elle débouche sur le macrosystème. Il s'agit des relations de sens que des mots différents comportent.

2. La synonymie

La synonymie est un phénomène linguistique qui repose sur l'équivalence sémantique des unités de la langue et sur leurs fonctions dans le discours. Elle a une grande importance dans la linguistique actuelle.

La synonymie est un phénomène sémantique que l'on rencontre dans toutes les langues, étant en même temps un indice du degré de développement et de perfectionnement de chaque langue à part (M.Buca, I.Evseev, 1976:118).

Les conceptions concernant la synonymie oscillent entre la négation de son existence dans la langue et son extension exagérée dans la sphère des mots auxquels on attribue la qualité de synonymes. A côté de quelques positions pessimistes visant les possibilités de trouver des critères objectifs de délimitation du phénomène de la synonymie, on rencontre les affirmations les plus opptimistes , conformément auxquelles de pareils critères existent surtout dans la perspective de la linguistique structurraliste. La diversité des opinions quant à l'essence de la synonymie et sa place dans la langue se concrétise, en premier lieu, dans la sphère de ce phénomène. Dans cette perspective, le problème central de la théorie des synonymes est la précision des catégories des mots que renferme cette notion.

Dans le centre des recherches sur la synonymie se trouvent deux aspects fondamentaux: l'équivalence de sens et la possibilité que les synonymes soient substitués l'un à l'autre dans un contexte donné, dans plusieurs contextes ou même dans tous les contextes, puisque la synonymie étudie l'équivalence sémantique des unités et leur fonctionnement dans le langage.

On dit souvent que les synonymes sont des mots qui ont des signigiats différents, mais qui peuvent se substituer l'un l'autre sans changer le sens de l'énoncé. Une telle définition suppose la présence dans la langue de synonymes absolus, des mots à significations parfaitement identiques. Mais il arrive rarement que l'on puisse substituer un mot à un autre sans que le sens de l'énoncé en soit changé. Un contexte peu marqué admet plus facilement les substitutions synonymiques, ce qui s'explique par la neutralisation plus aisée des différences sémiques non pertinentes dans un tel type de contexte (A.Magureanu, 1984:86).

Prenons par exemple, les synonymes *péril* et *danger*. Comparons-les dans le Petit Robert:

Péril – état, situation où l'on court de grands risques; ce qui menace la sûreté, l'existence.

Danger – ce qui menace ou compromet la sûreté, l'existance d'une personne ou d'une chose.

Péril à la différence de *danger* est noté par Littér. Et il est illustré par l'exemple: *Que serait le courage loin du **péril** et la pitié sans la douleur*? (A.France). A notre avis , la possibilité de la substitution est évidente: *Que serait le courage loin du **danger** et la pitié sans la douleur*?

Donc, la synonymie n'est qu'une variation combinatoire et les mots substituables dans un nombre limité de contextes ont en réalité des aires sémantiques fort différentes dans leur composition et non „juxstaposables" (H.Mittérand, 1965:76).

2.1.Types de synonymes

Les linguistes ont établi quelques types fondamentaux de synonymes. Leur classification s'appuie sur plusieurs indices parmi lesquels on doit retenir:

- Synonymie *totale* et *partielle* : deux lexèmes substituables *dans tous les contextes* marquent un rapport de synonymie *totale.* Mais, en réalité la synonymie totale est très rare, car il existe presque toujours des contextes pour lesquels l'apparition de certains lexèmes est bloquée.
- Synonymie *relative* et *absolue*: deux lexèmes réalisant le même sens par substitution réciproque dans un certain contexte représentent des synonymes *absolus*. En réalité, il n'existe presque jamais la synonymie *absolue*, car des lexèmes différents actualisent toujours des sens différents.

Notons que c'est seulement des lexèmes terminologiques, ayant un sens technique, voire même un sens unique (***monosémique***) dans un certain contexte qui peuvent marquer une synonymie absolue. Par exemple, consonne *voisée*/ consonne *sonore*. La substitution de *sonore* par *voisée* dans ce contexte précis, ne produit pas de modification de sens, l'acception de l'expression toute entière étant très spécialisée.

On constate que la substitution synonymique d'un lexème à un autre dans un certain contexte produit une modification de sens de l'expression toute entière, et que la relation de synonymie se fonde soit sur la catégorie sémique centrale, soit sur une catégorie sémique périphérique. Il s'agit de la catégorie nommée *nucléaire* fondée sur une catégorie sémique centrale:

1. Synonymie dénotative; (extensionnelle);
2. Synonymie connotative;

et de la catégorie **classématique** fondée sur une catégorie sémantique périphérique (intentionnelle):

3.Synonymie connotative.

Au lieu de cette classification qui repose sur un critère sémique, certains ouvrages choisissent de présenter la typologie des synonymes en parlant de la synonymie relative (*quasi-synonymie*) comme étant une synonymie dénotative; la synonymie partielle comme étant une synonymie contextuelle; et de la synonymie partielle et relative (la *parasynonymie*) comme étant une synonymie connotative.

6. L'antonymie

Les antonymes sont définis comme des mots de sens contraire qui rendent des notions opposées. L'antonymie est propre surtout aux mots désignant les différentes qualités, les quantités, les phénomènes naturels, les actions : *mère-père, blanc-noir, heureux-malheureux, aimer-haïr* etc.

Sur la base des critères logiques, on distingue généralement trois types d'antonymes :

1. Les antonymes *contraires* ou *gradables*. Les antonymes de cette catégorie indiquent des qualités, des actions variables.Ils sont corrélés avec les notions contraires. Les antonymes *gradables* sont les plus répandus dans le vocabulaire. Ces antonymes sont sujets à la gradation (d'où le terme *gradable*) : *grand-petit, moins-plus, bon-mauvais*.
2. Les antonymes *contradictoires* ou *complémentaires*. Ces antonymes sont en relation de disjonction exclusive, c'est-à-dire, la négation de l'un des mots entraîne l'assertion et les deux mots ne peuvent être niés simultanément. La catégorie de ces antonymes n'est pas si grande. On rencontre de tels antonymes contradictoires comme : *absent-présent, vivant-mort, moral-amoral, vrai-faux, égal-in »gal, axact-inéxact, variable-invariable, parfait-imparfait* etc.

3. Les antonymes *converses* ou *réciproques*. Ces antonymes se rencontrent dans le domaine des relations de parenté et d'échanges sociaux : *vendre-acheter, perdre-gagner, père-fils, médecin-malade* et dans le domaine des relations temporelles et spatiales : *avant-après, près-loin, devant-derrière*. Il faut préciser que les antonymes converses sont assez limités.

7. L'homonymie

Les homonymes sont des mots qui ont une même forme phonique (homophonie) et qui se différencient par leur sens. Les homonymes sont très répandus dans la langue française. L'homonymie est née à cause de toutes sortes de phénomènes linguistiques qui sont d'ailleurs assez nombreux. Tout d'abord il s'agit de la modification phonétique, ensuite du développement du sens des mots, la dérivation et la conversion, parfois même l'emprunt.

D'après leur classification, on distingue des homonymes lexicaux et des homonymes grammaticaux.

Les homonymes lexicaux comprennent les mots qui appartiennent à la même partie du discours et qui ont les mêmes catégories grammaticales, mais qui peuvent différer par leur orthographe :

8. La paronymie

Les paronymes sont des mots à prononciation rapprochée, mais non identique, ayant un sens différent. La paronymie, en raison de la ressemblance phonique des éléments, est une homophonie approximative : *accident – incident, brin – brun, affluence – influence, égailler – égayer*, etc.

Parmi les paronymes on distingue ceux qui remontent au même radical : *permettre – promettre, apporter – emporter, emmener – amener, allusion – illusion, percepteur – précepteur, complémenter – complimenter*, etc. Les paronymes peuvent donner lieu à toutes sortes d'erreurs dans l'emploi des mots. Cela nous oblige de tenir compte de la structure des mots employés et de leur prononciation correcte.

9. Conclusion

Nous avons illustré quelques aspects de l'enseignement du français langue étrangère pour les étudiants à l'université et, notamment la sémantique lexicale. Nous avons insisté pendant le processus de l'enseignement de la sémantique lexicale sur le développement de la compétence communicative par la connaissance des procédés sémantiques élémentaires de l'actualisation en discours du sens lexical, procédés qui sont spécifiques dans le contexte. Ainsi nous avons essayé de former les habiletés impliquées du transfert dans la pratique communicative des connaissances sur le lexique contextualisé de la langue française. Les étudiants à l'aide des connaissances acquises ont la compétence de pouvoir identifier et analyser correctement le sens de base du lexique, mais aussi reconnaître et décrire le sens dénotatif et connotatif du lexique de la langue française.

Références bibliographiques

Baylon Christian et Fabre, Paul. *La sémantique*. Paris: Nathan, 1978.
Buca, Marin, Evseev Ivan. *Problèmes de sémasiologie*. Timisoara : Editura Facla, 1976.
Cadre européen commun de référence pour les langues
Ceban, Tamara. *Cours de lexicologie*. Bucureşti : Editura Fundației România de Mâine, 2001.
Cristea, Teodora. *Structures signifiantes et relations sémantiques en français contemporain*. Bucuresti : Editura Fundației *România de Mâine*, 2001.
Măgureanu, Anca. *La sémantique lexicale*. Bucarest : TUB, [1984] 2008.
Mitterand, Henri. *Les mots français.* Paris : PUF, 1965.
Pottier, Bernard. *Sémantique générale*. Paris : PUF, 1992.
Tamba-Mecz, Irène. *La sémantique*. Paris : PUF., coll. «Que sais-je ? », [1981] 2005 (5e édition).
Tuţescu, Mariana. *Précis de sémantique française*. Bucureşti : Editura Didactică şi pedagogică, 1974.

CZU : 811.133.1

DÉVELOPPEMENT DE LA COMPÉTENCE INTERCULTURELLE À TRAVERS L'INTEGRATION DU NUMERIQUE EN CLASSE DE FLE

Elona TORO
Université de Tirana

In language teaching, the competence of intercultural communication is increasingly becoming a skill that needs to be developed at the same level as written and oral comprehension and expression skills. This competence is also increasingly placed at the center of language teaching methods and manuals.
Today, the use of information and communication technologies (ICT) in everyday life has become widespread. Its use as a pedagogical tool is increasingly stimulated by educational policies, as well as in language teaching.
In this context, this article aims to provide in a first part some knowledge on the development of intercultural competences in language textbooks, taking as an example the textbooks of FLE, secondly, the article aims to study how digital develop the intercultural communication capacity by also providing a practical study started with the students of the Department of French Language of the University of Tirana. The methodology used to carry out this study will firstly be based on an analysis of the French language method used by the French Language Department and, information on the integration of ICT in the educational programs in order to contribute the development of intercultural elements in the teaching / learning of foreign languages.
Keywords: *intercultural skills, ICT, learning, French as a foreign language*.

Introduction

Le système éducatif albanais a connu phase de transition depuis la chute du système communiste en Albanie, dans les années 1990. Les changements politiques ont eu de nombreuses conséquences dans la vie économique et sociale du pays. Le marché libre et la concurrence sont devenus la manivelle du développement économique et le pays a ressenti le besoin d'avoir des cadres et des professionnels plus formés pour pouvoir survivre dans le marché du travail. C'est pour cette raison que le système éducatif a commencé à adapter les programmes d'étude à ces nouveaux changements. Or les changements des programmes, voire de toute la conception du système éducatif, ne pouvait pas venir sans problèmes. (Dedja : 2009, p. 54) Ces changements et problèmes ont bien sûr affecté l'enseignement des langues étrangères qui elles aussi devaient s'adapter à cette nouvelle société, plus ouverte et qui finalement était libre de communiquer avec l'extérieur.

Les méthodes et les manuels de langue étaient conçus avec des textes qui diffusaient l'idéologie de l'époque et bien sûr on ne pouvait pas parler d'aspects civilisationnels de ces manuels. On pouvait par exemple, trouver dans des livres de lecture en français facile, proposés aux élevés des lycées, des textes intitulés : *Lenin à Paris, Un Premier mai, Héros de la Résistance, Le calot à étoile rouge, Le petit garçon aux tractes* etc., (Lectures françaises : 1981) qui étaient des

adaptations de nouvelles albanaises traduites en français. Les langues étaient enseignées et apprises comme une fin en soi, comme des langues mortes parce que les Albanais n'avaient pas le droit de communiquer avec les étrangers venus dans le pays sans autorisation préalable, ni de sortir du pays, entouré de fil barbelé, à leur gré. Max Velo, une peintre très célèbre en Albanie écrit dans son livre *Essais sur la dictature communiste* :

> *Les langues étrangères étaient comme un sac de dynamite. Seulement ceux qui avaient le permis pouvaient les porter. Les gens non-autorisés étaient vus d'un œil douteux. On pouvait apprendre les langues étrangères mais on ne devait surtout pas communiquer avec les étrangers. Comme dans un musée de sarcophages. On a le droit d'apprendre les hiéroglyphes mais avec les momies on ne peut pas parler. Nous aussi, on avait le permis de communiquer avec le monde des morts mais pas avec celui des vivants* (Velo : 2003, p. 104).

Le passage d'un enseignement traditionnel à un enseignement communicatif de la langue après la chute du système communiste et la mise en place d'un système pluraliste dans les années 1990 ont fait sentir le besoin de changements. Le Ministère de l'Éducation a renouvelé les programmes d'enseignement des langues. Actuellement, on prône un enseignement et apprentissage des langues comme des moyens de communication, une pédagogie active qui met au centre l'apprenant et le développement de leurs compétences.

La communication comprend bien un émetteur et un récepteur, donc deux personnes qui portent en eux des bagages cognitifs et culturels différents, d'où le besoin d'enseigner aux apprenants cette compétence importance qui est la compétence interculturelle.

La notion de l'interculturalité et l'intégration du numérique

Dans la plateforme de la collaboration interculturelle de l'UNESCO, *est interculturel ce qui se produit lorsque des personnes appartenant à deux ou plusieurs groupes culturels déférents interagissent ou s'influencent les unes les autres, soit directement en personne, soit indirectement sous d'autres formes. La communication intraculturelle requiert donc fréquemment des compétences interculturelles non négligeables*. (UNESCO : 2019)

Pour continuer l'UNESCO définit la compétence interculturelle comme *le fait de disposer de savoirs adéquats au sujet de cultures particulières, ainsi que de connaissances générales sur les questions qui peuvent se poser dans les contacts entre personnes de cultures déférentes, de manifester une attitude réceptive qui encourage l'établissement et le maintien de relations avec divers « autres » et d'avoir acquis l'aptitude à utiliser ces connaissances et cette réceptivité dans les interactions avec les individus appartenant à des cultures déférentes* (UNESCO : 2019).

La notion de compétence communicationnelle développée par Hymes a été largement appliquée dans l'enseignement des langues, où les élèves ont évidemment besoin non seulement d'apprendre à former des phrases grammaticalement correctes mais aussi de savoir « quand dire quoi à qui » (Canale et Swain, 1980 ; Celce-Murcia, 2007).

Les utilisateurs du Cadre de référence envisagent et explicitent selon le cas […] de quelle conscience de la relation entre sa culture d'origine et la culture

cible l'apprenant aura besoin afin de développer une compétence interculturelle appropriée (CECRL :2000, p.83).

L'activité de communication des utilisateurs/apprenants est non seulement affectée par leurs connaissances, leur compréhension et leurs aptitudes mais aussi par des facteurs personnels liés à leur personnalité propre et caractérisés par les attitudes, les motivations, les valeurs, les croyances, les styles cognitifs et les types de personnalité qui constituent leur identité. Les facteurs personnels et comportementaux n'affectent pas seulement le rôle des utilisateurs/apprenants d'une langue dans des actes de communication mais aussi leur capacité d'apprendre. Beaucoup considèrent que le développement d'une « personnalité interculturelle » formée à la fois par les attitudes et la conscience des choses constitue en soi un but éducatif important. (CECRL :2000, p.85)

La notion de compétence interculturelle reste une des aptitudes les plus importantes à faire acquérir aux apprenants de langue d'autant plus qu'aujourd'hui la communication est rendue beaucoup plus facile grâce aux TICE. L'utilisation d'Internet, des blogs, des forums de discussion, des réseaux sociaux et de toutes ces nouvelles formes de partage du savoir rend la compétence interculturelle encore plus importante. Avec les nouvelles technologies, il est devenu nécessaire de produire des nouveaux modèles d'apprentissage pour une meilleure compréhension et transmission des connaissances, voire pour un meilleur apprentissage. Dans cette société, on ne doit pas se limiter seulement à apprendre à lire, à écrire. Les médias ainsi que les réseaux de type internet jouent un rôle principal dans l'apprentissage et l'enseignement à l'école. Dans ce contexte, on peut dire que les TIC favorisent l'apprentissage de la langue française et de l'interculturalité, en développant interactions et échanges. (Encyclopédie universelle : 2019)

Dès qu'on évoque le terme ‹‹ culture numérique ››, on pense systématiquement à Internet, au web, aux jeux, vidéo etc. D'ailleurs la culture numérique est bien phénomène récent qui correspond également à tout ce qui est en rapport avec l'utilisation des nouvelles technologies évidement celles qui traitent et diffusent l'information (recherche sur le net. Selon Olivier Le Deuff, *‹‹ la culture numérique ou de l'information repose sur divers héritages qui font d'elle une culture technique qui ne repose pas sur le seul usage mais sur la compréhension de l'objet technique en partage avec les autres* ›› (Le Deuff :2012, p.160).

L'intégration des outils de communication et d'information pour améliorer l'enseignement et l'apprentissage de la compétence interculturelle peut être vue sous différents aspects et doit aussi comprendre une connaissance de la culture numérique soit de la part de l'enseignant que de l'apprenant.

Premièrement, l'enseignant ou l'apprenant peut utiliser les TIC pour profiter de la multitude des infirmations culturelles, artistiques, sociales disponibles sur Internet.

Auparavant, les différentes maisons d'éditions de manuels de langues et d'ouvrages concernant l'enseignement des langues proposaient des livres particuliers pour l'apprentissage de la civilisation ou des aspects socio-culturelles d'un pays, par exemple les ouvrages *La France d'aujourd'hui, La France de toujours, Franco scopie* etc. Ces ouvrages proposaient des textes concernant des aspects de la vie en France, des textes de journaux etc. L'in convention ici est le fait que la société se développe et change très vite et donc les textes deviennent obsolètes très vite aussi.

Actuellement sur Internet l'enseignant a accès à une multitude d'information de sources et de canaux différents qui l'aide à se mettre à jours des nouveautés mais aussi à acquérir une culture du pays concerné beaucoup plus large et rapide.

Grace aux outils de veille informatique l'enseignant ou l'apprenant peuvent veiller le web et recevoir très rapidement les infirmations dont ils ont besoin. Ils peuvent aussi créer des répertoires en ligne (Peraltrees) ou sur leur interface web (les marques pages) pour sauvegarder les sites intéressants ou catégoriser l'information.

Les TIC intègrent aussi l'aspect communication, un aspect très important de la compétence interculturelle. Plusieurs outils peuvent être utilisés pour créer une interaction et une situation de communication en contexte interculturel avec des apprenants de la même langue dans le monde ou des locuteurs natifs.

Outils de communication asynchrones

Le blog, est un type de *site web* utilisé pour la *publication* périodique et régulière d'articles personnels, rendant compte d'une actualité autour d'un sujet donné ou d'une profession. À la manière d'un *journal intime*, ces articles ou « billets » sont typiquement datés, signés et présentés dans un ordre antéchronologique (Wikipédia : 2019).

Le forum est un espace de *discussion*. Les discussions y sont archivées ce qui permet une communication *asynchrone*. Il y a deux sortes de forum, en fonction du classement des messages : soit les « forums de discussion » dont les messages sont classés par date chronologique, soit les « forums de questions / réponses » dont les messages sont classés par votes (Wikipédia : 2019).

Les réseaux sociaux dans l'usage habituel renvoient généralement à celle de « *médias sociaux* », qui recouvrent les différentes activités qui intègrent technologie, interaction sociale entre individus ou groupes d'individus, et la création de contenu. *Andreas Kaplan* et Michael Haenlein les définissent comme « *un groupe d'applications en ligne qui se fondent sur la philosophie et la technologie du net et permettent la création et l'échange du contenu généré par les utilisateurs* » (Wikipédia : 2019).

Outils de communication synchrones

Les systèmes de visioconférence comme Skype, Teams, etc. combinent de deux techniques : la *visiophonie* ou vidéotéléphonie, permettant de voir et dialoguer avec son interlocuteur et la conférence multipoints ou conférence à plusieurs, permettant d'effectuer une réunion avec plus de deux *terminaux*. (Wikipédia : 2019)

Les programmes eTwinning c'est une plate-forme des acteurs de l'éducation des pays européens – enseignants, chefs d'établissement, éducateurs, etc. – communiquent, coopèrent, développent des projets, partagent. Ils font ainsi partie de la communauté d'apprentissage la plus passionnante d'Europe. La collaboration entre enseignants, élèves, établissements scolaires, parents et autorités locales constitue l'un des éléments clés d'eTwinning. En effet, les enseignants travaillent ensemble et organisent des activités pour leurs élèves. Ils ont un rôle actif, interagissent, s'interrogent, prennent des décisions, se respectent les uns les autres et développent des compétences du XXIe siècle. Les projets

eTwinning impliquent la contribution de chaque membre de l'équipe. En Albanie actuellement il existent 3 128 projets avec la participation de 3 982 enseignants et 1252 écoles participantes. (eTwinning : 2019)

Le webinaire est un mot-valise associant les mots *web* et *séminaire*, créé pour désigner toutes les formes de réunions interactives de type *séminaire* faites via *internet* généralement dans un but de *travail collaboratif* ou d'enseignement à distance. C'est une des composantes du *web 2.0* et éventuellement une forme de *conférence en ligne*.

L'accès en est payant ou gratuit, libre ou filtré. Il existe plusieurs solutions techniques utilisables telles qu'Adobe Connect, Zoom, Webex, Livestorm. Il associe généralement des outils permettant l'interaction distante et le partage entre le *conférencier* et ceux qui l'écoutent et veulent l'interroger comme les outils de : *visioconférence*, *diaporama*, *carte heuristique*, *messagerie instantanée*, *wiki* ou autres formes de *plateformes collaboratives* ou de partage de *données*. (Wikipédia : 2019)

Outils de création pour développer le travail collaboratif et les échanges

Pixton est un outil qui permet la création d'une BD en format numérique avec une bibliothèque de personnages, décors et formats, travailler pour la réalisation d'une BD, d'un roman graphique etc., produire une écriture narrative de manière ludique, écrire des scenarios grâce aux choix des personnages et du décor, choisir et exploiter une BD déjà réalisée sur le site.

Kahoot est une plate-forme d'apprentissage basée sur le jeu, utilisée comme technologie éducative dans les salles de classe et autres institutions d'apprentissage. Ses jeux d'apprentissage sont des quiz à choix multiples qui permettent la génération d'utilisateurs et peuvent être consultés via un navigateur Web

Analyse de la méthode de la langue française utilisée par le Département de langue française

Au sein du Département de français de l'Université de Tirana nous utilisons le manuel de FLE Alter Ego niveau A1-B1 de la maison d'éditions Hachette, collection : Français Langue Étrangère. Les auteurs de ce manuel sont : E. Draill, G. Blin, V.M. Kizirian, B. Sampsonis et M. Waendendries, professeurs et formateurs à l'Alliance Française de Paris. Il s'agit d'une édition de 2006.

Alter Ego est une méthode de français visant les niveaux A1 au C2. Elle est destinée à des apprenants adultes ou grands adolescents. Alter Ego A1 s'adresse à des débutants et vise l'acquisitions des compétences décrites dans les niveaux A1 et A2 (en partie) du Cadre Européen Commun de Référence pour les langues (CECR), dans un parcours de 120 heures d'activités d'enseignement/d'apprentissage, complété par des activités d'évaluation. La méthode permet de passer le niveau A1 du DELF. Alter Ego A1 intègre les principes du CECR en reflétant ses trois principes : apprendre, enseigner, évaluer. La méthode est centrée sur l'apprenant, elle suit la démarche actionnelle, elle aide l'enseignant à construire son cours en progression à spirale et considère l'évaluation comme un contrat partagé entre l'enseignant et l'apprenant. Dans la préface du guide pédagogique de la méthode, l'enseignant peut avoir des explications sur tous les démarches et compétences visées par les auteurs du

manuel. En ce qui concerne la culture, cette méthode suit une démarche interculturelle qui permet à l'apprenant de découvrir la culture de l'autre, tout en réfléchissant sur sa propre culture. Sur la page 7 du guide pédagogique, nous pouvons lire des indications sur l'approche interculturelle de cette méthode :

> *Alter Ego permet à l'apprenant de développer des compétences culturelles allant de pair avec l'acquisitions des compétences communicationnelles et linguistiques. L'accès aux savoirs culturels se fait de deux manières dans les Carnets de voyage et dans les Points culture qui sont des apports d'information et qui visent à faire chercher et interpréter les données aux apprenants par le biais de tâches à accomplir. Pour favoriser les échanges interculturels, beaucoup d'activités sont proposées tout au long du manuel. La méthode est un reflet du CECR dans lequel l'ouverture vers la culture de l'autre est un élément fondamental de l'apprentissage et du pluriculturalisme* (Alter Ego : 2006).

Comme nous venons de le dire l'approche culturelle dans cette méthode apparaît dans les points cultures présents dans chaque leçon et à travers le Carnet de voyage à la fin de chaque unité.

Le point culture amène l'apprenant à revenir sur le support étudié afin d'y interpréter des données culturelles. Il apporte des précisions ou éclaircissements sur ces données parfois implicites dans les supports. L'apprenant est amené à interagir, en partageant son vécu et sa culture avec la classe. Enfin, le point culture permet à l'apprenant d'accéder à des informations complémentaires concernant la société française et le monde francophone.

Le carnet de voyage propose un parcours indépendant des leçons d'apprentissage avec des activités interculturelles et interactives. Les thèmes sont en rapport avec ceux abordés dans le dossier et permettent d'aller plus loin ou d'élargir les connaissances des apprenants concernant la culture cible. Les supports et les activités sont variés et visent autant les savoirs culturels que le savoir-être.

Le manuel Alter Ego niveau A1 est composé d'un dossier d'ouverture, d'une Fenêtre sur… qui permet une entrée en matière à travers des situations d'initiations aux langues, de 9 dossiers composés de trois leçons et d'un Carnet de voyage et d'un dossier final, Horizons, qui met l'accent sur l'interculturel et permet un retour ludique sur le chemin parcouru.

Chaque leçon se tresse autour d'un contenue socioculturel par exemple : les numéros de téléphone en France, quelques événements culturels/festifs à Paris, les animaux préférés des Français, la télévision dans la vie quotidienne, la conversation téléphonique, les pays francophones, TOM-DOM, le Canada, la Belgique, la semaine du goût, la mode, la consommation des français, les néo-ruraux, les colocataires etc.

Plus précisément allons relever des activités qui visent les dimensions culturelles dans quelques leçons de ce manuel :

Dossier 1, Leçon 3, intitulée : En directe de TV5. Dans cette leçon, les auteurs introduisent le concept de la francophonie. Dans cette leçon il y a un point culture qui explique le concept de la francophonie et une carte de la francophonie dans le monde. Les apprenants sont invités à écouter les cinq finalistes à un concours et à compléter un tableau ou ils doivent relever, l'âge, la ville, le pays et la profession des intervenants. Ensuite dans le point culture, ils doivent répondre a une question : Cécile, Tom, Claudine, Issa et Hatem ne sont pas français, mais ils

parlent français. Pourquoi ? Ensuite le manuel introduit le point culture et la carte de la francophonie. Dans le Carnet de voyage du dossier 1, page 30-31, les apprenants sont introduits aux concepts de l'Union européenne et de la place de la France dans l'Union, ensuite ils doivent trouver les symboles de la France dans un groupe d'images : Ex. 4 : Observez les cartes et dites quels pays sont représentés. Attention, un pays est représenté trois fois.

Dossier 4, Leçon 3 : Jours de fêtes. Les étudiants doivent lire un questionnaire d'enquête, ils doivent écouter des intervenants qui parlent de leur fête préférée et ensuite ils doivent présenter dans l'exercice 6 de la page 76, les fêtes de leur pays à des Français. Dans la deuxième partie, ils doivent lire un texte sur la célébration de la fête de Noël et du Nouvel An en France. Dans l'exercice 11 de la page 76, ils doivent comparer les façons dont on célèbre cette fête en France et dans leurs pays. Le Point culture explique les traditions et les célébrations des fêtes de Noël et du jour de l'an en France.

Dans le carnet de voyage les étudiants sont présentés aux fêtes en France et les symboles des fêtes ainsi que les plats traditionnels cuisinés à ces occasions.
Activité 4 : Vous étés réalisateurs de films. Vous tournez une scène de fête qui se passe en France. Par petits groupes choisissez votre fête et imaginez le contexte (où ? qui ?) Jouez la scène. La classe devine quelle fête est mise en scène.

Dossier 7 – Leçon 1 – Les goûts et les couleurs. Le point culture introduit un petit texte où on explique comment se déroule la semaine du goût en France et quel est son but. Ensuite les apprenants sont amenés à répondre à des questions comme : A qui s'adresse la semaine de goût ? Quels sont les objectifs de cette initiative ? Est-ce qu'il existe des initiatives similaires dans votre pays ? Que pensez-vous de cette fête ?

Un autre point culture dans cette même leçon, introduit les repas en France. Il explique les plats qui composent un repas français. Ensuite l'exercice 5 de la page 115 demande aux apprenants de parler de leurs repas ordinaires, en jour de fête et de le comparer avec les repas en France. Dans la deuxième phase de cette exercice les étudiants sont amenés à faire une liste des repas préfères de la classe. Dans l'exercice 11 de la page 117 de cette même leçon, les apprenants doivent comparer les habitudes alimentaires des français avec ceux de leurs pays. On leur demande d'expliquer la composition d'un plat traditionnel de leur pays et l'événement pour lequel ce plat est préparé.

Dans le carnet de voyage, les étudiants travaillent sur la symbolique des couleurs dans différents pays et sur les expressions contenant des couleurs ainsi que sur un personnage très connu de l'architecture intérieur en France, Philipe Starc.

Dans le manuel Alter Ego ainsi que dans d'autres manuels de FLE, on trouve un entraissement entre les savoirs divulgués, qui sont mis en circulations par les institutions éducatives, les médias et qui sont accessibles à un grand publique. Dans le manuel on trouve des textes adaptés à partir d'articles de journal ou des statistiques tirées de l'Institut des Statistiques français, IPSOS. On y retrouve aussi des savoirs ordinaires c'est-à-dire des explications du monde prêt à l'emploi, par exemple la conversation téléphonique, la commande au restaurant, les modes de payement dans une boutique etc.

Bien sûr qu'au cours de la leçon, les apprenant ont aussi besoin du savoir expertise de l'enseignant. Pour chaque Carnet de voyage et pour chaque leçon, le

guide pédagogique propose des explications culturelles consacrées aux professeurs. Par exemple pour la leçon 3 du dossier 1, le guide à la page 182 donne des informations sur TV5 Monde, sur le Tour de France, la Fête de la musique, la Tour d'argent etc. qui sont mentionnés dans la leçon. On donne aussi beaucoup d'informations sur les repas de la journée en France et sur Philippe Starc, ainsi que pour toutes les autres leçons du manuel.

La civilisation passe dans ce manuel par des textes choisis pour entamer le thème de la leçon, par les points explicites de la culture aussi par des exercices :
Leçon 1 – Dossier 2 – Exercice 1, page 37 : Observer le plan de Paris ci-dessous. A) Dites si vous voyez un musée, une cathédrale, un jardin, un cimetière, un bois etc. B) Identifiez ces lieux à l'aide des légendes, comme dans l'exemple. Exemple : Il y a une cathédrale. C'est la cathédrale Notre-Dame de Paris.

Leçon 3, Dossier 5, Exercice 14, page 93, Regardez ces personnages est devriez – les physiquement (Catherine Deneuve, Laura Smet, Christian Vadim etc). C'est vrai que dans d'autres manuels les documents culturels ou éléments culturels servent de toile de fond aux activités langagières et que quand il y a des activités culturelles, elles sont situées en fin de séquence didactique.

Dans le manuel Alter ego, ces éléments sont alternés dans les leçons et dans la Carnet de voyage en fin de séquence didactique. Dans chaque leçon, les apprenants sont confrontés à un point culture et à des exercices de comparaison et de mise en contact de leur propre culture et de la culture française ou francophone.

Mais quelque fois dans ce manuel nous trouvons aussi des stéréotypes sur la France comme par exemple dans le Carnet de voyage du Dossier 1 ou on demande aux apprenants de trouver les trois images qui représentent la France. Ces images sont la baguette, le parfum Chanel numéro 5 et la déclaration des droits de l'homme.

Les exercices de comparaison des cultures qui sont très présents dans ce livre, visent à faire parler les apprenants parce qu'elles sont suivies du signe de la bouche, qui comme on l'explique dans la préface du manuel, indique une activité d'expression orale.

Dans le manuel Alter Ego on ne donne pas d'explications sur les données relatives à la culture de l'apprenant parce que cette méthode est consacrée à l'enseignement du FLE dans n'importe quel pays ou l'on enseigne le FLE. Ces informations doivent être cherchées par l'enseignant. À partir de notre expérience personnelle en classe de FLE, souvent ses activités servent à affronter deux réalités et les étudiants mais aussi l'enseignant met en relief les différences plutôt que les ressemblances. Souvent il y a aussi une généralisation de la culture, on parle bien sûr de cuisine française, l'étudiant en France, les appartements en France etc.

En conclusion, nous pouvons dire que la méthodologie ordinaire fondée sur la langue culture et sur l'idéologie du mot est présente sur le manuel Alter Ego mais dans quelques exercices et non pas comme une méthodologie qui englobe tout le manuel. Le manuel est bien fondé sur la méthodologie indiquée dans sa préface et les activités atteignent le but fixé.

L'intégration des TIC dans le programme d'enseignement du Master première année en enseignement de la langue française au Département de français de l'Université de Tirana

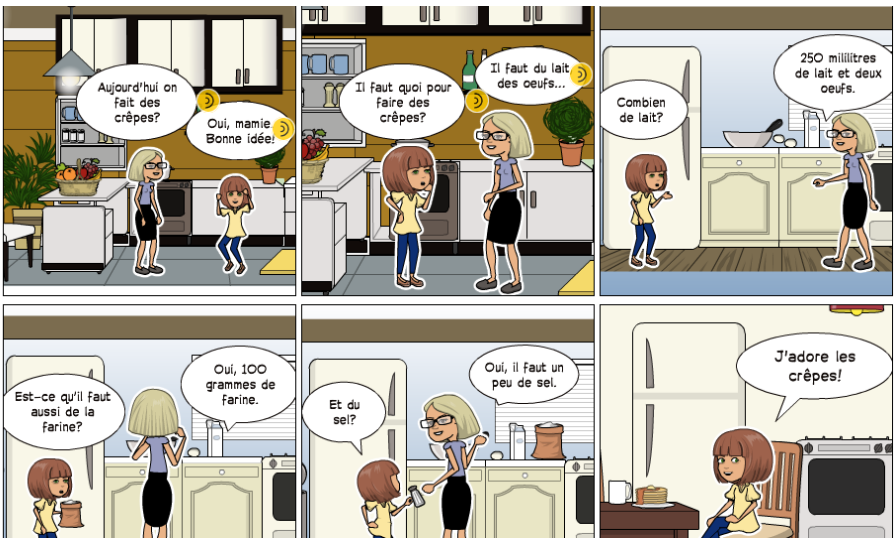
Au sein du Département de français de l'Université de Tirana nous proposons chaque année à nos étudiants de niveau master première année en enseignement de la langue française un cours sur l'intégration du numérique en classe de FLE. Ce cours a pour objectif d'apporter aux étudiants des compétences pratiques dans l'utilisation des TIC pour développer différents aspects d'un cours de langue. Par exemple, l'utilisation des TIC pour développer les compétences de compréhension orale ou écrite et le travail collaboratif en classe de langue, pour améliorer les différentes formes d'évaluation, pour augmenter les interactions et aussi pour développer la compétence interculturelle des apprenants. Nous proposons à nos étudiants de travailler sur des outils spécifiques en accès libre pour créer des activités interactives et ludiques pour la classe. Ils sont amenés à proposer chaque semaine un outil utilisé à une fin spécifique en suivant une fiche pédagogique qui leur demande de spécifier le déroulement des activités ainsi que la valeur ajoutée que l'utilisation de cet outil numérique apporte en classe. Pour le développement des aspects d'interculturalité en classe, ils sont amenés à travailler avec le carnet des projets proposés par le manuel de langue Alter Ego, étant aussi le manuel de langue le plus utilisé dans le système pré universitaire en Albanie, surtout au niveau lycée. Donc, les étudiants doivent présenter ces projets sous un format numérique, surtout en utilisant les blogs. Ils doivent tout d'abord trouver ou créer du matériel en français sur le sujet demandé et ensuite varier les supports dans le blog (utiliser du matériel vidéo, audio, du texte, des citations, des photos etc.) pour la présentation du sujet.

Les blogs portent sur différents aspects culturels : la cuisine, les visites guidées de différents villes, présentations d'évènements ou fêtes particulières organisées dans les différents pays francophones, les différences dans les présentations etc. Voilà par exemple une idée de blogs créé par les étudiants ayant comme objectifs la mise en évidence des deux cultures, France et Albanie

Blog : Présentation de ma ville natale, Durres

Les étudiants ont aussi utilisé le logiciel, Pixton, pour créer des BD afin de les utiliser dans la classe de langue. Les apprenants ont présenté grâce à cet outil différentes aspects de la vie culturelle comme par exemple des légendes albanaises

présentées sous forme de BD, des recettes de cuisines, des gestes et les salutations etc. pour travailler des activités d'expression orale dans la classe.
Voilà par exemple un modèle de BD racontant la réalisation d'une recette de cuisine traditionnelle française pour un jour de fête :



Pixton : BD comment cuisiner les crêpes

Exemple de consigne pour la création d'une marque-pages de cours sur un sujet culturel

Les manuels de langue actuels sont habitués à intégrer le travail concernant la compétence interculturelle. Les apprenant de langue qui travaille actuellement avec ces manuels sont aussi habitués à des voir dans les manuels des consignes et activités qui confrontes les deux cultures.

De l'autre côté, les jeunes d'aujourd'hui font partie de la génération des " digital natives", ils sont très à l'aise avec l'utilisation des outils numérique, c'est pour cette raison que l'intégration de l'outil numérique en classe de langue ne devrait pas poser beaucoup de problèmes. Il serait un outil très intéressant pour travailler la compétence interculturelle en créant de vraies situations de communication mais en augmentant aussi les échanges, les interactions, la collaboration et la motivation dans une classe de langue.

Chacun des outils mentionnés dans l'article a ces propres spécificités, c'est pour cette raison qu'il est préconisé de penser l'intégration en s'appuyant sur des fiches qui demandent aux apprenants de suivre des tâches précises pour ne pas se perdre dans la multitude des informations qui existent actuellement sur Internet.

Références bibliographiques

Annie, Berthes et all. *Alter Ego A1*. Paris : Hachette FLE, 2006.
Conseil de l'Europe, Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, Paris, Didier, 2000.

Lorena, Dedja, « La formation des enseignants de français et les perceptions des étudiants albanais en didactique du FLE sur leur profession future – résultats d'une enquête », Synergies Roumanie, 4, p. 53-58, Cluj-Napoca, Revue du Gerflint, 2009.
Olivier, Le Deuff, *La formation aux cultures numériques*, FYP Editions, Limoges, 2006.
Maks, Velo, Ese mbi diktaturat komuniste, Tiranë, Botimet 55, 2003.
https://fr.unesco.org/interculturaldialogue/core-concepts
https://fr.unesco.org/interculturaldialogue/core-concepts
https ://www.universalis.fr/encyclopedie/culture-numerique/
https ://en.wikipedia.org/wiki/Blog
https ://en.wikipedia.org/wiki/Forum
https ://fr.wikipedia.org/wiki/Webinaire
https ://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9seau_social
https ://fr.wikipedia.org/wiki/Visioconf%C3%A9rence
https ://fr.wikipedia.org/wiki/Visioconf%C3%A9rence
https ://www.pixton.com/
https ://kahoot.com/

CZU : 81'37

СМЫСЛОВАЯ МОЗАИКА ТЕКСТА (ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Iurie KRIVOTUROV
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Sense as a consistent component of any statement is not given in a ready-made form. It is created as a result of creative processing of all values, linearly located components of the utterance. The number of components of an utterance is determined by the relationship between the name and the predicate, this ratio determines the number of components necessary for the utterance. This number can be different depending on meaning.

The sense statement is in the memory when the next sense is formed, with which they are logically related, etc. The semantic statement has the form of a sentence, as the smallest unit of speech. In the clash of meanings, the content (meaning of a higher level) of the whole work arises. The tone of the overall work depends on the intention of the author.

Tonal characteristics, the relationship of meanings with meanings-dominants "draw" a picture of the whole work. There are no rules for following semantic units. Here there is a logic of narration, "enveloped" by the emotional impulses of the author. Ideas (concepts) and meanings of individual words are the most reliable tool for creating meanings of different levels. Separate, it may seem, irreducible meanings have a deep inner connection that corresponds to the author's intention.

Key words: *meaning, irreducible meanings, correlation, name, predicate, dominant sense, intention.*

Так вечный смысл стремится к вечной смене
от воплощенья к перевоплощенью.
(Гете «Фауст»)

Среди различных толкований термина «смысл» существует и такая точка зрения: культура – это раскрытие смыслов. И такое определение (наряду с другими) имеет право на существование. Относительно термина «смысл» мы будем опираться на следующее определение: смысл – это «сущность феномена в более широком контексте реальности».

Состоящий из смыслов текст не обнаруживает сразу свою глобальную смысловую структуру, свою смысловую иеррархию. Каждый смысл – сложное образование, имеющее свою объективно - субъективную, логическую и эмоциональную структуру.

Смысл как явление часто относят только к философской сфере. Но такое в`идение этого явления сужает его понимание и выхолащивает его языковую сущность. «Аристотель сделал первый и главный шаг – он ассоциировал слова с мыслью» (Вдовиченко, 17). Но это в теоретическом плане. Эмпирически же антропос (ἄνθρωπος) становится человеком именно тогда, когда не только соединяет звучание и мысль, но и закрепляет это объединение на конвенциональной основе.

Мысль мы определяем как продукт мыслительных действий, которые имеют, по меньшей мере, три этапа своего возникновения: это – фиксация в

мозгу предметов (их образов), явлений осмысления, соединения и сопоставления присущих им свойств, при необходимости замены предметов, явлений, и последняя стадия – итог, результат, продукт этих мыслительных действий. Без мыслительных операций и продуктов этих мыслительных операций не возникает смысл. Таким образом, смысл можно рассматривать как некий набор мыслей, преобразованных в смыслы.

Чтобы глубже понять произведение (в частности художественное), необходимо установить и описать присущие этому произведению смыслы и связи (объективные, логические). Бытует мнение, что смысл как некоторое образование «не может разбираться на части» (Звегинцев, 169). Но, если не пытаться расчленить смысл на конкретные элементы, то в этом случае невозможно будет понять природу смыслообразования. Речевая деятельность является составной частью общей человеческой деятельности. Основатель российской психолингвистики А.А. Леонтьев отмечал, что «речевой деятельности, как таковой, не существует». Речевая деятельность входит в состав общей деятельности человека – теоретическую, интеллектуальную и практическую. Она может быть разобрана на составные части, на единичные акты (Леонтьев, 19). Что касается анализа смысла, то следует признать, что расчлененный на определенные компоненты смысл теряет свой статус «смысла», статус единицы сознания, поскольку разъединенные компоненты смысла из ментального уровня сознания (как отражения в сознании образа объективной реальности) переходят на материально-содержательный уровень, уровень более низкого порядка, на котором компоненты, образующие смысл, выступают как отдельно существующие единицы.

Таким образом, смысл, как и вообще окружающий нас мир, имеет двоякую природу: мир идей (понятий) и мир предметный (вещный). Это положение утверждалось еще в античности. Например, Платон рассматривал окружающий нас мир в двух ипостасях: это мир кажимости, в котором мы живем, и мир чистых идей, который «может быть открыт только избранным» (Карасик, 4). Иначе говоря, мир предметно-образный, который нам доступен в наших ощущениях, и мир абстракций (мир понятий). Эти миры не всегда соответствуют друг другу в человеческом сознании. «Мир чистых идей – это эстетический протест против очевидных минусов реальности - возрастания абсурда» (ibid.). Такая конкуренция, приводящая к конфликту между предметным и метальным уровнями, характерна для всех сфер человеческой деятельности. И в таком явлении как «СМЫСЛ» эти конфликты снимаются, представляя нам результат творчества нашего сознания.

С точки зрения философии «самая главная проблема - смысл; настолько главная, что она до сих пор толком не была поставлена» (Смирнов, 7). Не менее важным является смысл и в *филологии,* поскольку субстратом смысла является язык. Смысл высказывания «рассматривается у Г. Фреге как явление экстралингвистическое, несомненно имеющее место в области мышления как *мысль*» (Слюсарева, 187).

Важность понимания такого явления как *смысл* со всей очевидностью проявляется в переводоведении. Все проблемы в сфере перевода вращаются, по сути, вокруг *смысла.* Адекватность перевода, предельная

эквивалентность, истинность переводного текста по отношению к оригинальному тексту и т.д. – все это проблемы *смысла*.

Самая большая проблема состоит в том, что мы до конца не понимаем, *как* мы *понимаем* тексты и контексты, окружающие нас. Сам переход от материального знака к психике, к образности все еще не познан в полной мере. Исследователи в области филологии, психологии, физиологии мозга, психолингвистики, логики сделали очень много, но все еще находятся в начале пути.

Когда намерение говорящего (или пишущего) переходит в стадию формирования и формулирования высказывания, на втором и третьем уровнях порождения высказывания - во внутренней речи - происходят процессы «невидимые» для человеческого сознания. Мы можем зафиксировать более или менее четко намерение, набор идей для будущего высказывания и результат мыслительной деятельности в виде сформулированных смыслов на поверхностном уровне. Сам же процесс формирования и формулирования смыслов покрыт пока еще «туманом». Хотя многие признаки понимания выделены как вполне определенные характеристики: «Понимание нормативно: оно подчинено не только нормам мыслительным, но и нормам жанровым, предметным и коммуникативным» (Никитина, 13).

Известным является то, что смысл, как состоятельный компонент любого высказывания, не дается в готовом виде. Он создается в результате мыслительной, творческой обработки всех значений, линейно расположенных компонентов высказывания, а также контекста. Но, как известно, произведение, как результат творческой деятельности, многомерно. Обладая многомерными смыслами, текст отражает идею многомерности смысла, общего смысла текста, сосредоточенного в его содержании. В этом (по Р. Барту) состоит символичность произведения.

Количество компонентов высказывания определяется соотношением субъекта и предиката. Это количество может быть различным от смысла к смыслу. Смысловысказывание удерживается в памяти продуцента и реципиента при образовании последующего высказывания. При столкновении смыслов и объединении всех последующих смыслов возникают смыслы более высокого порядка, что и образует, в конце концов, главный смысл произведения.

Смысловысказывание имеет, как правило, форму предложения как цельнозначимого знака, как мельчайшей единицы речи. Тональность общего смысла произведения зависит от замысла автора.

/Тональность в литературных текстах мы рассматриваем как термин, который обозначает эмоциональную насыщенность, несущую характеристики ощущений, чувств, восприятий/.

Необходимо отметить, что смысл всегда объемен, это – слияние всех компонентов высказывания, как речевого произведения, так и контекста, в который могут входить элементы паралингвистики.

Интересно, что объективно существующие значения слов в высказывании образуют смысл, имеющий и субъективную природу. Кроме того, смысл всегда функционален. То есть смысл всегда триедин: форма-содержание-функция. Смысл в этом случае не является простой суммой значений

элементов, например, лексических значений, грамматических конструкций, стилистических изысков. Смысл – это синергетический образ, т.е. он, с точки зрения содержания, больше простого набора языковых средств и контекстных проявлений. Помимо них смысл составляют: познания автора, его опыт, его мировоззрение, сиюминутное настроение и т.д., взятые как отдельные единицы.

Одним из необычных признаков смысла является встречаемость лексических, синтаксических и фонетических единиц с их категориями, которые в различных комбинациях могут создавать различные смыслы. Здесь проявляются кардинальные свойства языка и речи: «язык располагает конечным набором единиц, а речь неограниченна в их комбинациях» (Звегинцев, 235).

У Макса Фриша есть разные описания Цюриха и рядом находящегося озера. Например, в романе «Штиллер» Макс Фриш представляет нам следующую картину города:

> *Цюрих мог бы быть прелестным городком. Он стоит над милым озером, холмистые берега которого обезображены не фабриками, а виллами. Вчера, когда мы кутили, погода стояла ласковая – сентябрьская синева в легкой серебристой дымке, -...главная прелесть Цюриха в ландшафте ... узкое озеро, оно не шире Миссиссипи, блестит среди зеленых холмов, ... Цюрих – город деловой – место встреч коммерсантов, в нем есть что-то курортное. Альпы, по счастью, стоят не так близко, как на видовых открытках: в почтительном отдалении венчают они гряду холмов – пена вечных снегов в голубоватых облаках. ... улицы опрятны как днем, так и ночью. Архитектура вполне заурядна. ... полицейские чрезвычайно старательны и серьезны, но, кажется, справедливость интересует их больше, чем само движение (уличное). На каждом перекрестке, чувствуешь, что тебя морально воспитывают. Чем ближе к озеру – где приезжие создают собственную атмосферу, которую считают за атмосферу Цюриха, тем меньше удивления вызывает веселость, даже взрывы смеха на улицах» (Фриш, 146-147). (Перевод Т. Исаевой)*

Мы проанализировали текст рассказа «У озера» Макса Фриша. Анализ проводился с точки зрения распознавания смыслов текста.

> *Oft am Morgen, wenn ich an die Arbeit fahre, steige ich vom Rad,*
> *erlaube mir eine Zigarette; das Rad schließe ich nicht ab.*
> *(Часто, когда я еду на работу, я оставляю велосипед, позволяю себе выкурить сигаретку; велосипед я не пристегиваю).*
> *(Здесь и далее перевод наш)*

Зачин очень короткий. Он вводит читателя в атмосферу утреннего озера (в предложении зачина упоминание озера отсутствует, но оно есть в заглавии). Автор начинает повествование, предварительно обозначив себя в качестве созерцателя, усилия которого при обзоре «места действия» приводят его ко многим оценкам происходящего и определенным умозаключениям, а отсюда и к скрытым эмоциональным движениям. Образ автора и образ рассказчика сливаются в тексте, но они все же разнятся: «я – автор» и «я – созерцатель

/персонаж/». В этом состоит своеобразие рассказа. Этот «рубеж двух сознаний, двух субъектов» (Бахтин, 1963).

В рассказе переплетаются временные и пространственные характеристики, что создает начальные впечатления у читателя, постепенно раскрывающего смыслы. Поскольку всякая речь является развитием процесса, а именно процесса во времени, в сознании читающего возникают стохастические сценарии дальнейших действий. Тем не менее, вербальное представление действительности в зачине дает возможность читателю с определенной долей вероятности определить спектр будущих, вероятностных, прогнозируемых событий, в соответствии уже со своими первыми впечатлениями, основанными на собственном опыте, определенных знаниях и настроении в момент прочтения. В этом состоит смысл первых высказываний. Значения существительных в зачине Morgen (время), Arbeit (место назначения) Rad, Zigarette (действия с предметами), а также значения глаголов fahren, steigen, erlauben, abschließen преломляются в сознании и становятся окказиональным смыслом, образом внешних предметов и ситуаций «в их неповторимой индивидуальности». Дальнейшее разворачивание повествования приводит читателя к высокой степени предсказуемости, что в свою очередь повышает порог интенсивности восприятия (Сулейменова, 66). Из всей многоаспектности текста наиболее отчетливо проступает денотативный аспект .

> *Damit ich nicht zu lange verweile, hier wo das Wasser um die Ufersteine spielt./ (Чтобы недолго побыть здесь, где вода играет прибрежными камушками).*

В этом высказывании автор-повествователь предупреждает, что будущее событие будет недолгим. Тональность смыслов первых высказываний можно определить как нейтральную, вводящую читателя в мир, увиденный глазами созерцателя. Это первое ощущение утра. Эти смыслы допускают уже элементы детерминизма (ограничения во времени и пространстве).

> *Eigentlich ist es ein Lagerplatz, nicht eine Anlage; zuweilen stapeln sie Kuchen von Schwarzem Teer, Berge von Kies, den sie mit Lastwagen bringen und holen, und dann wieder ist alles leer; nur die hölzernen Schuppen bleiben, die großen Bruchsteine, die Eidechsen, das verrostete Blech, natürlich auch die Gruppe der Birken, das verwilderte Gras, der See und die Verbotstafel, die mich jahrelang abschreckte; die offene Weite dahinter./(Собственно, это место является площадкой для складирования разных грузов, это не парковая зона; время от времени тут сваливают в виде пирога смолу, горы щебня, которые привозят и увозят на грузовых машинах; тогда здесь снова пусто, остаются лишь деревянный сарай, бутовый камень, ящерицы, ржавая жесть, конечно же, группки берез, неухоженная трава, озеро и запрещающий знак, который пугает меня уже много лет; а за ними открывающиеся дали).*

Автор не говорит о своем отношении к окружающей обстановке. Он точными лексическими средствами как мазками художника обозначает все, что окружает автора, ведущего повествование от первого лица. Автор применяет в рассказе прием, который проявляется в необычном подборе языковых средств: предметы человеческой деятельности перемежаются с фрагментами природы.

Тут и мелкий животный мир, в виде ящериц и мокриц, опасливо снующих между камней. Но тут и старые вещи, так сказать, артефакты, продукты человеческого творчества, сначала необходимые, а затем за ненадобностью выброшенные в озеро. И за этими красками читатель, заинтересованный читатель всматривается в мир автора, в его отношение к окружающему видимому и невидимому. Открывающиеся детали места пребывания рассказчика контрастируют друг с другом. Довольно пространное (грамматическое) предложение автора открывает нам возможно следующие смыслы: вот мир природы, который не виноват в «прогрессивной» деятельности человека и мир человеческого (в данном случае, по сути варварского) прогресса. Все в большей степени в повествовании проявляется «приглушенный» экспрессивный план текста - «во-первых, это субъективное отношение автора к миру, т.е. передача своего эмоционального состояния, во-вторых, воздействие на реципиента (Маслова, 194). Третья грань экспрессивного плана «квалификация событий с точки зрения субъекта речи» (ibid) не выражена явно.

Тональность этих смыслов можно было бы рассматривать как удивление (человеческому произволу) и благодарность умиротворяющей природе.

> *Jetzt ist der Platz, wo man auch baden kann, zur täglichen Zuflucht geworden, und ob ich auf dem Heimweg bin, verbraucht von einem grämlichen Tag, oder ob es wieder an die Arbeit geht, die ebenso grämlich sein wird wie gestern und vorgestern, immer fühle ich mich voll Zuversicht und Erwartung, solange ich gegen das Wasser fahre./*
> *(Сейчас – это место, где можно купаться, стало для меня ежедневным убежищем, возвращаюсь ли я домой, истощенный унылым днем, либо еду снова на работу, которая будет такой же угрюмой как вчера, позавчера; тут я чувствую себя полным уверенности и ожиданий, когда приближаюсь к воде).*

Тональность этих высказываний можно было бы определить как переход от негатива к уверенности героя в себе, несмотря на серые, не впечатляющие фрагменты его жизни. Просматриваемое сравнение не в пользу человеческого бытия (унылый день; работа, делающая человека угрюмым, безрадостным). И вот она – природа: вода, озеро, дающие уверенность и надежду.

> *Einmal wird auch hier ein Gendarm kommen, der nach einem Ausweis fragt; Ordnung muss sein! / (Однажды придет жандарм, который попросит показать удостоверение личности. Порядок есть порядок!)*

Содержание этих смыслов показывает не свойственные этой территории фрагменты городской жизни, которые напоминают нам, что рассказчик все же горожанин, облаченный условиями, традициями городской жизни, которые не «отпускают» его в этом затерянном мирке.

Тональность в этом случае можно было бы определить как легкий негатив обыденной жизни, которая врывается в спокойное мироощущение.

> *Es ist das letzte natürliche Ufer in unserer Gegend; manchmal stinkt es. Ein paar verfaulter Schuhe liegen im Wasser, Scherben von Tassen und Flaschen, anderswo schimmert die weiße Rundung von einem zerbrochenen Klosett, und*

unter dem Sandstein, den ich mir zurechtrücke, wimmelt es von Asseln./(В нашем районе это последний естественный берег, иногда здесь дурно пахнет. Пора гниющих ботинок в воде, черепки чашек и осколки бутылок, где-то мелькнет белая округлость разбитого туалета, а под песчаником, который я пытаюсь поправить, кишат мокрицы).

Дальнейшее развитие рассказа - показ новых обнаруженных фактов действительности - представляет социально значимые смыслы. В созерцание окружающей обстановки врываются ассоциации прозаической жизни с определенными напоминаниями. Эти напоминания разрывают созерцание живой природы и останков человеческой «цивилизации». В создании этих смыслов участвуют значения таких слов как *verfaulte Schuhe, Scherben von Tassen und Flaschen* и т.д. В высказывании они создают конкретные смыслы, которые, в свою очередь, образуют абстрактные смыслы. Перечисление фактов на крохотном отрезке береговой зоны постепенно создает эмоциональную напряженность, которая не выражена вербально. Это косвенное негативное отношение автора-персонажа скрыто от внешнего наблюдателя. Он, автор, при помощи словесных зарисовок обращается к собеседнику, читателю: вот, смотрите и делайте выводы сами.
Смысловая тональность этого фрагмента явно негативная – сожаление по поводу того, что содеяно человеком на этом крошечном участке большой земли.

Es ist noch Sommer, aber die Morgen sind herbstlich. Mit versponnener Sonne, mit verblauenden Ufern. Birken und Buchen hangen über den See; violett und märchenhaft verzweigen sich ihre Schatten auf dem lichten Kieselgrund, überschillert von grünlicher Kühle. Man könnte stundenlang hinschauen.(Еще лето, но утра уже отдают осенью. Охваченной солнцем и подернутой голубоватой дымкой берегов. Березы, буки нависают над озером; их фиолетовые тени сказочно ветвятся над светлым каменистым грунтом, переливаясь зеленоватой прохладой. Созерцать это можно часами).

Рассказчик отмечает про себя изменения, происходящие в природе. Зрительные образы создают в сознании притягательные живописные картины природы. Они – символы крохотного человеческого счастья.

Das Wasser, ob es eine Quelle ist, ein stürzender Bergbach oder ein Fluss, ein zahmer und friedlicher See, immer hat es das Gefälle zum Meer, zur Größe, und es ruht nicht, bevor es teilhaft an der Größe, an der wässernen Wölbung unseres Gestirnes. Vielleicht ist es das, was zum Wasser lockt; unter anderem./(Вода, источник ли это, либо это низвергающийся горный поток или река, либо кроткое и мирное озеро, всегда стремится к морю, к большим морским просторам, и не успокоится, пока не станет частью огромного увлажненного свода нашего светила. Может это как раз то, что манит нас к воде, среди прочего).

Созерцатель тайно восхищается устремлениями фрагментов природы. Возникающие в сознании рассказчика образы приобретают художественный характер благодаря тропам: *ein stürzender Bergbach, ein zahmer und friedlicher See, wässernde Wölbung.* Тональность этих смысловых единиц можно было бы охарактеризовать как восхищение природой, еще не тронутой человеком.

Психические реакции наблюдателя сменяются от фрагмента к фрагменту действительности. Эти реакции создают характер смыслов возникающих в сознании созерцателя.

> *Und dann das grüne Licht unter einer Barke, die an der Boje liegt; Schattenwasser, aber durchleuchtet von der Sonne, die jenseits der Barke in die Tiefe sinkt; hin und wieder sieht man ein Rudel von kleinen Fischen darin, schattengrau, plötzlich entblößt von der tarnenden Spiegelung. / (И потом зеленый свет под баркой, которая лежит рядом с бакеном. Тени на воде, просвечиваемой солнцем, которое опускается в бездну с другой стороны барки. Все снова и снова можно видеть стайки рыбешек, серых как тени, появляющихся вдруг из маскирующего их отражения).*

И вновь виднеются вдали артефакты на фоне пейзажа. В зарисовках автора они проявляются, но не выражают резкого контраста; смешанный ландшафт скорее действует на рассказчика умиротворяюще. Может потому, что эти артефакты не умаляют значимость природы.

> *Wieder kommen die beiden Schwäne, lautlos, aufrecht, haltlos und herrlich, und über der wässernen Spiegelung zittert der Lärm der nahen Stadt; das Rollen einer Straßenbahn, das Dröhnen der Brücke, das Rasseln eines Krans, das unbestimmbare Geschäftige./ (Снова подплывают оба лебедя беззвучно, гордо, неудержимо и великолепно; а над водным отражением дрожит шум рядом находящегося города; громыхание трамвая, гул на мост, скрежет строительного крана, и едва различимая суета).*

Невидимым оказываются сам город: скрежет строительного крана там, в стороне от озера, и лязг трамвая, движущегося по невидимому с берега мосту, и общий гул города, который совсем недалеко от озера, где любит бывать автор и он же главный герой рассказа. Признаки современного города показывают, как градостроение мощно вошло в пределы природы, разрушая ее. Автор не может спокойно пройти мимо этих фактов урбанизации.

В этом отрезке рассказа сочетаются прозаические факты живого города и его поэтическое изображение - фрагменты живой природы в рамках города: *Wieder kommen die beiden Schwäne, lautlos, aufrecht, haltlos und herrlich…* В условиях текста появляющиеся эмоции «могут переноситься с предмета объективной действительности на представление о нем» (Жданова, 76). Это представление, образ, ментально-психологический слепок предмета, явления становится затем составной частью смысла.

> *Schon lange hat es acht Uhr geschlagen; man denkt an die Hunderttausend, die jetzt an ihren Pültchen sitzen, und das schlechte Gewissen, ich weiß, es wird mich erfassen, sobald ich das Rad wieder besteige./(Уже давно пробило восемь часов; и этот момент вспоминаешь о сотнях тысяч, которые сейчас сидят за пультами, и я знаю, что меня охватит угрызение совести, как только я сяду снова на велосипед).*

Рассказчик не спешит расстаться с этим полюбившимся ему местом в пределах озера, совсем недалеко от города, в котором трудится множество

людей, которые, возможно, не знают об этом клочке земли, соседствующим с озером, где так свободно и удовлетворенно он себя чувствует, и, может быть поэтому, он чувствует легкое угрызение совести от того, что другие жители города не приходят сюда и не могут почувствовать то, что ощущает он сам.

> *Am Wasser aber fühle ich mich frei, und alles, was auf dem Land sich tut, liegt hinter mir und nicht auf meinem Weg; ich weiß genau um meine Versäumnisse, die sich mehreren mit jedem Glockenschlag;\ (У воды же я чувствую себя свободным, и все, что происходит на земле, уже в прошлом, и не встретится на моем пути; я точно знаю о моих упущениях, которые множатся с каждым ударом колокола.*

Город сам невидим. Но он присутствует здесь как символ. Без автора, мы ничего не знали бы об этом озере, о голубой дымке вдали, о зеленых тенях на воде, нагнувшихся к ней деревьев. Вдруг появившиеся метафоры создают поэтический образ этого приозерного клочка суши. «Слово определяет существенные признаки понятий, тем самым создавая уникальное «изображение», -
языковую картину мира» (Барышников, 196).

> *... aber die Schwäne sind wirklicher, das plötzliche Geräusch der Wellen und das blinkende Gekringel auf dem Kieselgrund, das Kreischen der Möwen, die auf den Bojen sitzen./(... но лебеди более реальны, внезапный шум волн и мерцающие завитушки на покрытом галькой дне, крик чаек, сидящих на бакенах).*

Малые смыслы выражены единицами языка разного уровня. Высказывания разворачиваются в процессе речи *(по Выготскому)* сукцессивно, приводя к симультанной форме смыслов. Все эти смыслы являются субъектами низшего порядка, которые, взаимодействуя, постепенно приближают читателя к главенствующему смыслу.

Эти малые смыслы, выстроенные в определенном ритме, создают эмоциональный фон и, как бы, не высказанные вслух, философские размышления и умозаключения о собственном бытии и бытии внешнем. Два мира – свой субъективный и внешний объективный - сталкиваются здесь, и, конфликтуя, порождают разные чувства и мысли.

Случайно найденный автором-рассказчиком островок природы, еще не полностью занятый цивилизацией, оказался притягательным для главного персонажа рассказа. Автор испытывает необходимость посещать этот затерянный уголок природы. Но эта необходимость сопряжена со свободой, душевным покоем, которые автор ощущает именно здесь. Так в рассказе прослеживается
«принцип смешения различных уровней необходимости и случайности, необходимости и свободы» (Аверинцев, 35).

Язык повествования не навязчивый, приближен к стилю повседневной речи, внешне выражающий наивный реализм. Но в повествовании мы замечаем фрагменты текста явно художественного характера. Они снабжены метафорами, эпитетами, которые не типичны для разговорного языка. Интересна мысль Ю.Лотмана относительно языка: «При пользовании

искусственными языками (или естественным и поэтическим языками как искусственными, например, передавая роман Толстого краткой аннотацией сюжета), мы отделяем смысл от языка. При сложных операциях смыслопорождения язык неотделим от выражаемого им содержания. В этом последнем случае мы имеем уже не только сообщение ***на*** языке, но и сообщение ***о*** языке *(разрядка наша)*, сообщение, в котором интерес перемещается на его язык. Это и есть та направленность сообщения на код, в которой Р.О. Якобсон видел основные признаки художественного текста» (Лотман, 1996, 17-18).

Отметим, что один и тот же отрезок реальности, описываемый в рассказе, представлен в сознании автора и читателя в разных образах. Для автора встречающиеся каждый день факты действительности (природные или рукотворные) превратились в символы, которые «выражают то, что зарегистрировано организмом на основе опыта, и его оценку этого опыта – выделение того, что его интересует, к чему он чувствует склонность» (Прибрам, 387). У читателя же образ имеет несколько иную характеристику. Он только сейчас (при чтении) всматривается в «хоровод» деталей, мелькающий перед ним и пытается распознать и понять значения всех деталей, знаков, составляющих мозаику прибрежного фрагмента действительности. Знаки беднее символов, они обозначают лишь «какую-то часть внешнего мира, какие-то его свойства» (ibid., 386).

Какой же образ ближе к истине: образ пережитого автором, или образ в сознании читателя? В чем истина явленного перед взором читателя? То, что внешне выступает как сугубо конкретное, имеющее строгие рамки предметного, как это воспринималось в античности: слово ἀλήθεια [a.lɛ̃ː.tʰeː.a] /истина/… означало нечто, не скрытое, явное; или это истина, которая «ассоциируется, скорее не с «открытостью», «явленностью», но напротив, с «потаенностью», «загадочностью»; постижение истины – это не простое обнаружение очевидного, но долгий поиск тайного, скрытого от нас» (Гринцер, 337). Может истина в последнем предложении рассказа?

Кульминацией и разрешением доминанты в этом рассказе является всего одно предложение, последнее предложение, которое можно было бы передать следующим образом: *Часто, когда я нахожусь здесь, меня все чаще и чаще настигает и удивляет собственный вопрос, почему нам так не просто со всем этим расстаться -…* (Oft, während ich hier sitze, immer öfter wundert es mich, warum wir nicht einfach aufbrechen - …). И далее, в тексте следует многоточие. Эта, не высказанная до конца мысль возвращает читателя к тому, о чем поведал автор рассказа вне вербального его воплощения.

Почему автор повествования – созерцатель? По-видимому, потому, что сам он только воспринимает реальные факты, реагирует на них осмыслением и эмоциональными движениями, не выраженными явно. Автор пытается как бы отторгнуть от себя созерцаемую им действительность:
«я здесь не причем, а выводы делайте сами». И в то же время автор-персонаж неосознанно становится частью ландшафта-события, причем не только внешней частицей, существующей отдельно как предмет, элемент этого ландшафта-времени, но и внутренним элементом, душой этого места и времени. Характер автора-созерцателя, в русле описываемого события,

сливается с характером окружающей его природы. Эти характеры сосуществуют почти в гармонии, и только человеческие артефакты время от времени волной отчуждения отличают автора-персонажа от молчаливой, как будто равнодушной природы. И это, волей – неволей, заставляет задуматься пытливого читателя. Задуматься над тем, каков же главный смысл этого рассказа.

В сюжете рассказа отсутствует деятельность как таковая. Сам текст предстает как парадоксальный интертекст. Его метафора – сеть, сеть мелких фрагментов действительности, т.е. масса смыслов культуры /и, по-видимому, антикультуры/. Сюжет повествования несложный. Скорее – это сюжет небольших сюжетов: вот груды щебня, смолы и бутового камня, которые «живут» своей жизнью – они то появляются, то исчезают; вот маленький мир животных – ящерицы, мокрицы, гордая осанка проплывающих мимо лебедей, стайка рыбешек в прозрачной воде, крики чаек, приземляющихся на бакены; жизнь озера и деревьев, отбрасывающих фиолетовые тени, зеленоватая прохлада, далекая дымка спокойного утра и т.д. Эти мелкие сюжеты создают некую антитезу: что-то создано природой (и это радует), что-то создано человеком (часто разочаровывает).

В процессе чтения все смыслы-символы собираются и обрабатываются в сознании, *это все еще смыслы текста,* но приводят они к главному смыслу, смыслу всеохватывающему. А это уже не смысл собственно текста, а смысл *художественного* произведения. Иначе говоря, главная идея содержится не в отдельных смыслах разного уровня, а «выражается во всей художественной структуре» (Лотман, 1972, 37).

Автор создает в своем произведении главный, доминирующий смысл, «определяя его не через реальные вещи, понятия, категории, но проявляя через индивидуальный способ каждого творца «читать» саму жизнь, а, следовательно, и реальность. Поэтому всякое оригинальное произведение представляет собой самостоятельную модификацию художественности» (Рубцова, 6).

Библиографические ссылки

Аверинцев, Сергей. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы. 1977.

Барышников, Павел. *Философия для лингвистов. Язык, сознание, реальность: горизонты смысла*. Учебное пособие. М.: ЛЕНАНД, 2013.

Бахтин, Михаил. *Проблемы творчества Достоевского*. М.: 1963.

Вдовиченко, Андрей. „Логическое vs коммуникативное представление лингвистического фактора: Аристотель и Остин”. in: *Язык как материя смысла*. М.: 2007, с. 17 – 24.

Гринцер, Николай. „Греческая ἀλήθεια: очевидность слова и тайна значения”. in: *Логический анализ языка.* Избранное 1988 – 1995. Издательство «ИНДРИК», Москва: 2003. с. 336 – 343.

Жданова, Л. „Эмоциональная функция текста и текстовые единицы эмотивной семантики.” В сб.:

Сборник научных трудов. Смысл текста в процессе коммуникации. Вып. 363. М.: 1990, с. 68-77.

Звегинцев Владимир. *Язык и лингвистическая теория*. Издательство Московского университета: 1973.
Карасик, Владимир. Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013.
Леонтьев, Алексей. Язык, речь, речевая деятельность. М.: Просвещение, 1969. - 227 с.
Лотман, Юрий. *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Л.: Просвещение. 1972.
- - - . *Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История*. М.: «Языки русской культуры». 1996.
Маслова, В. „Параметры экспрессивности текста". in: *Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности*. М.: «Наука», 1991. с. 179-205.
Никитина, Елена. *Смысловой анализ текста: Психосемиотический подход*. М.: ЛЕНАНД, 2016.
Прибрам Карл. *Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии*. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010.
Рубцова Е. *Художественный смысл в концепции Р. Барта.* In: *https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-smysl-v-kontseptsii-r-barta*
Слюсарева Н. „Смысл как экстралингвистическое явление". in.: *Как подготовить интересный урок иностранного языка.* М.: 1963. с.185 – 208.
Смирнов, Андрей. *Сознание. Логика. Язык. Культура. Смысл*. М.: Языки славянской культуры, 2015.
Сулейменова, Элеонора. *Понятие смысла в современной лингвистике*. Алма-Ата: «Мектеп»,1989.
Фриш, Макс. *Штиллер. Роман.* Избр. произв. в 3 томах. Том 1. М.: Художественная литература, 1991. с. 91 – 446.

CZU: 81'27

DEZVOLTAREA COMPETENȚEI SOCIOLINGVISTICE PRIN TEXTUL AUTENTIC

Svetlana BUREA-TITICA
Universitatea de Stat din Tiraspol

The article involves a brief theoretical analysis of the linguistics points of view (Mc Graph, Day, Galloway, etc.) regarding authentic text usage in the foreign language education with the purpose of identifying their characteristics, and based on them, to improve the teaching-learning experience. Most of the researchers agreed that authenticity is that force which challenges the learner and increases motivation of the learning experience. In this context, the authentic text becomes a valuable didactic tool in the interconnected development of linguistic, pragmatic, cultural and sociocultural competences at students while learning a foreign language.
Sociolinguistic competence has been an integral part of communicative competence in that it includes learning pragmatic and sociolinguistic knowledge about how to use language linguistically and socially appropriately. The formative qualities of the authentic text depend mostly on the way these sources are selected. The formative value of authentic texts is increased and a dynamic of students' competences can be seen in case when their selection is done according to linguistic and psycho-didactic principles; building an adequate methodology of the learning experience. Key factors that influence the dynamics of students' sociolinguistic competence in learning a foreign language are *motivation, the real context of the communicative environment* in the target language and *students` needs*.
Keywords: *authentic text, didactic tool, linguistic, sociolinguistic competences, formative value, teaching-learning experience, methodology.*

Textul este un instrument didactic eficient în procesul de formare a competențelor de comunicare indiferent de timp, nivel de dezvoltare socială, prezentând valoare formativă educațională deosebită.

Competența sociolingvistică este o componentă a competenței de comunicare în limba străină care include învățarea pragmatică și sociolingvistică a cunoștințelor despre modul de utilizare a formelor lingvistice și limbajului social adecvat. Fiind o competență polivalentă și multistratificată, necesită cunoașterea modului în care vorbitorii unei limbi o folosesc pentru a comunica eficient. Asemenea aspecte precum cel social, cultural și pragmatic al comunicării într-o limbă străină ar fi greu de dobândit fără integrarea studentului în cultura limbii ținte. Utilizarea textului autentic care reflectă cultura comunității limbii studiate facilitează formarea competenței sociolingvistice, așa cum, acesta reflectă cultura comunității.

Există două moduri de bază de predare/învățare a competenței sociolingvistice. Unul dintre acestea vizează recurgerea la modele culturale, în care elevii sunt învățați explicit sau implicit elemente culturale fundamentale în utilizarea limbii sau integrarea actelor de vorbire ca situații în care elevii sunt nevoiți să folosească limbajul, ținând cont de factorii socio-pragmatici. Mediul de clasă nu este întotdeauna un context adecvat pentru dezvoltarea competenței sociolingvistice. Unul din motivele care dezavantajează formarea competenței sociolingvistice este non-autenticitatea conținutului textului utilizat în procesul de

predare/învățare a unei limbi străine. De exemplu, Martinez, evidențiază faptul că, în dezvoltarea cunoștințelor sociolingvistice, majoritatea vorbitorilor non-nativi care predau limba engleză își focusează obiectivele de predare pe regulile limbii și formularea propozițiilor corecte din punct de vedere gramatical, și mai puțin pe aspectul producerii de propoziții adecvate care se potrivesc contextului social specific (67). Textele din manuale nu prezintă resurse lingvistice și sociale autentice. Tomilson menționează în studiile sale că textele din manualele de limbă engleză de multe ori nu prezintă materialul lingvistic ce redă situații de comunicare reală și din aceste considerente, nu motivează elevul și nici nu satisface necesitățile sale reale de comunicare „Unfortunately, many language textbooks contain poorly motivated and illogically sequenced texts and dialogues that do not reflect real-world language or situations, although they usually contain multiple examples of the grammar being presented (123)".

Astfel, textul autentic rămâne a fi o sursă didactică care poate fi exploatată din diverse perspective deoarece prezintă conținut lingvistic autentic, important pentru dezvoltarea competenței sociolingvistice a elevului într-o limbă străină. Importanța tipului de text utilizat ca material didactic a fost pe larg recunoscută, afirmă I. McGrath. Textele autentice sunt definite ca fiind "scrise de membrii unui grup care vorbesc această limbă și au aceiași cultură". Textul autentic este orice text scris în limba engleză care nu a fost creat pentru utilizare intenționată în procesul de învățare a limbii engleze în clasă. Utilizarea acestui conținut pentru predarea limbii engleze poate transforma procesul de învățare a limbii străine în unul mai creativ și motivant pentru elevi. În contextul în care motivația este un factor cheie în succesul dezvoltării competenței sociolingvistice într-o limbă străină, aspectele enumerate anterior devin criterii pertinente în selectarea tipului de text pentru desfășurarea activităților de învățare.

Autencitatea textului este acea forță care suscită interesul elevului și sporește dinamica competenței sociolingvistice deoarece receptorul asimilează forme lingvistice reale, adecvate contextului lingvistic contemporan, afirmă V. Dumitrescu. Unul din criteriile de selectare a textului se referă calitatea de interesant sau nu pentru elev. Ce presupune acest criteriu?. A. Bernhards afirmă faptul că, reușita în procesul de comprehensiune a textului se datorează în proporție de 50% literației L1 și cunoștințelor de limbă a receptorului în L2, iar restul factorilor - interesului. Day vine cu afirmația categorică "în lipsa unui text interesant, rezultatele achiziției vor fi mici" ,"in the absence of interesting texts, very little is possible" (A. Martinez 102). Nunan declara "utilizarea textelor care interesează receptorul face ca dificultatea formelor lingvistice să fie mai puțin esențială".

În încercarea de a stabili care surse în literatura de specialitate sunt clasificate ca fiind autentice remarcăm opinia cercetătorului Galloway care definește textul autentic ca fiind cel scris de membrii unei comunități ce posedă aceiași limbă, cultură, aparțin uneia și aceiași comunități " the text written by members of a language and culture group for members of the same language and culture group" (loc.cit. A. Gilmore 97-118). Cercetătorul Gilmore a formulat mai multe caracteristici ale textului didactic autentic și a experienței de valorificare a acestuia:

a) limba produsă de vorbitorii nativi pentru vorbitorii nativi dintr-o anumită comunitate lingvistică;

b) limbajul produs de un vorbitor/scriitor real pentru o audiență reală, care transmite un mesaj real;

c) calitățile acordate unui text de către receptor, prin faptul că nu este privit ca ceva inerent unui text în sine, ci este împărtășit de cititor/ascultător;

d) interacțiunea dintre elevi și profesori;

e) tipurile de sarcini alese;

f) relevanța în formarea de competențe.

Deci, putem consideră că ideea de autenticitate se regăsește în text, la subiecții implicați în activitățile formative de confruntare cu textul, în situația socială sau culturală și în scopurile actului comunicativ, sau o îmbinare a tuturor acestora. Textul autentic reflectă situațiile și experiențele din viața reală. Astfel, textul autentic expune elevii la un limbaj autentic ce prezintă contexte existente în mod natural; conținutul lingvistic din aceste resurse corespunde necesităților comunicative reale ale elevilor; diversifică stilurile de învățare și totodată corespunde stilurilor de recepționare a cunoștințelor preferate de elevul contemporan. Elevii interacționează cu textul autentic al limbii-țintă atunci când citesc reviste, ziare, cărți, articole, email-uri, etichete ale produselor, meniuri, etc; privesc și ascultă buletine de știri, filme, video. Dacă analizăm sursele care ne permit oportunitatea de confruntare cu textul autentic atunci o clasificare a acestora ar fi:

-Audiovizual: filme, desene animate, filme seriale, filme documentare, sport, interviu, email, mesaje telefonice;

-Pe foaie-imagine: afiș, fotografie, calendar, cărți cu simboluri, scrieri ale elevilor pentru corectarea erorilor, articole din ziare;

- Realități sociale: meniu restaurant, broșură, poster publicitar, bilet de avion, carte de invitație la nuntă, cecuri;

- Audio: știri, interviu, comentarii, prognoza meteo și o varietate de scurte dialoguri care acoperă funcțiile și noțiunile limbajului.

Productivitatea textelor autentice rezultă din multitudinea aspectelor formative în acțiunile de valorificare a lor. Eficiența apare atunci când sunt respectate principiile de selectare ale acestor surse care derivă din aspectele psihopedagogice de organizare a procesului de predare/învățare a unei limbi străine și anume:

-concordanța cu nivelul de cunoaștere a subiectului;

-relevanța conținutului pentru elev;

-selectarea adecvată a sarcinilor care vor permite valorificarea sursei și realizarea scopului acțiunii de învățare ori, dinamica competențelor (lingvistică, pragmatică, culturală, sociolingvistică) elevului într-o limbă străină.

Karpova a determinat mai mulți factori care determină eficacitatea procesului de învățare prin utilizarea textului autentic, acestea fiind următoarele (78):

1. Conținut: conținutul surselor autentice trebuie să fie adecvat vârstei, interesului, nevoile și obiectivelor de învățare.

2. Sarcini: sarcinile trebuie să fie „secvențiate și diferențiate” și trebuie să includă „aspectul comunicativ și cognitiv”.

3. Relația profesor-elev: textul trebuie să fie structurat, așa încât să presupună interacțiunea dintre profesor și elev.

4. Strategii de învățare: selectarea și utilizarea strategiilor de învățare care presupun dezvoltarea abilitățile cognitive ale elevilor.

5. Mediul de învățare: mediul de învățare trebuie să încurajeze „asumarea riscurilor și schimbului de idei ”.

6. Valori și atitudini sociale: sursele autentice trebuie să prezinte o reflectare a atitudinii și valorilor pozitive sociale ale elevului.

Mulți cercetători din domeniu, vorbind de eficiența utilizării textului autentic, s-au referit la nivelul de dificultate al textelor, un factor care contribuie la diminuarea motivației elevilor în procesul de asimilare a unei limbi străine. Prezența și abundența formelor lingvistice dificile sau a formelor gramaticale necunoscute pot defavoriza utilizarea lor ca material didactic. Iată de ce, majoritatea cercetărilor precizează și recomandă utilizarea textului autentic în special din mass-media. Utilizarea textului mass-media este binevenită atunci când elevii implicați în acțiunile de învățare au un nivel de cunoștințe mai sus de intermediar spre avansat. Prin urmare, în mare parte textele autentice, nu vor fi accesibile și eficiente pentru elevii cu un nivel de studiere a limbii străine începător. Selectarea adecvată a sarcinilor de valorificare a textului autentic presupune construirea unor metodologii de valorificare a acestora prin implicarea sarcinilor interactiv-formative care vor conduce la formarea inter-conexă a competențelor lingvistice, pragmatice, culturală și sociolingvistică la elevi în limba străină. Metodologiile de valorificare a textului autentic vor presupune sarcini (tasks) planificate conform structurii procesului de citire pentru a spori nivelul de comprehensiune (anticipare-pre-citire, citire propriu-zisă și post citire) respectiv, vor favoriza valoarea formativă a textului autentic antrenat în experiențele de învățare. În cazul în care textul prezintă dificultăți lingvistice atunci profesorul va propune sarcini focusate pe dezvoltarea abilităților elevilor necesare pentru o percepe comprehensivă eficientă. De exemplu, un pliant turistic, utilizat la lecția de limbă engleză devine un material didactic autentic și poate fi abordat într-o varietate de modalități la diferite nivele de cunoaștere a limbii ținte. Chiar având un nivel începător, elevii pot beneficia de materialul didactic prin activități de skimming și scanning, care constau în identificarea informației cheie ”*What is the telephone number for..?,,* sau *”When is..?*”.

La niveluri de cunoaștere a limbii mai avansate, același text ar putea fi utilizat împreună cu texte similare pentru a face parte dintr-un proiect de cercetare sau proiect de caz (în acest caz, site-urile web, afișe și pliante similare). Aceste activități vor fi motivante pentru elevi, așa cum, ele presupun un mediu comunicativ real în limba străină cea ce corespunde nevoilor de cunoaștere a subiecților. Utilizarea buletinelor meteo, o altă sursă de text autentic, poate fi ușor transformată de profesorul de limbă străină într-un instrument didactic util. Familiarizarea elevilor cu clima Statelor Unite ale Americii sau a altor state prin valorificarea raporturilor meteo care ușor sunt accesate pe numeroase site-uri web, de exemplu *www.weather.com*. Tot aici, pentru elevii cu un nivel mai înalt de cunoașterea limbii, profesorul poate propune texte ce prezintă raporturi-analize ale unor fenomene dezastre care includ provocări lingvistice mai sporite.

Formularea sarcinilor precum:

-identificarea și sistematizarea factorilor cheie care contribuie la o anumită situație meteo;

- asimilarea cuvintelor noi ce se referă la tema "Weather forecast" și aplicarea acestora în contexte proprii;

-formularea de sfaturi sau instrucțiuni de preîntâmpinare și evitare a situațiilor dificile ce țin de aspectele climatice ale timpului.

Dezvoltarea cunoștințelor despre cultură limbii ținte este necesară și evidentă, așa cum, acțiunea de decodificare a sensului necesită nu doar cunoașterea formelor lingvistice, dar și input cultural. Un alt aspect pozitiv ar fi dezvoltarea competenței culturale indirect adică nu prin asimilarea tradițională a informației ce se referă la cultura grupului ce vorbește limba țintă, dar printr-o formare inter conexă de competențe (lingvistică, pragmatică, culturală, sociolingvistică, etc.). Elevul citind diferite articole sau examinând texte din rețele sociale asimilează informații ce ține de cultura limbii ținte deoarece conținutul acestora reflectă aspecte sociale ale vieții reale. Utilizarea textului autentic ca material didactic presupune adevărate provocări pentru profesorul de limbă străină. Atât avantaje cât și dezavantaje pot fi remarcate în experiențele didactice de valorificare a acestuia afirmă cercetătorul A. Martinez. Printre avantaje putem enumera:

-conținut bogat și actual care generează un mediu motivațional de formare de competențe;

-generează un impact afectiv pozitiv asupra activității de învățare a limbii străine (motivație, empatie, implicare emoțională);

-permite elevilor să interacționeze comunicativ în limba țintă;

-dezvoltă competențe lingvistice, sociolingvistice, culturală și pragmatică prin interacționare real comunicativă;

-posibilitate varietății stilurilor de învățare.

Vizavi de aspecte forte ale utilizării materialului autentic pot fi enumerate și dezavantaje precum:

-reducerea acurateței cunoștințelor de gramatică;

-lipsa structurării sarcinilor și ordinii tematicii conform curriculumului;

-dificultăți de ascultare datorate multitudinii tipurilor de pronunție;

-abundența și mixtul de structuri gramaticale și forme lingvistice dificile.

Iată unele aspecte lingvistice deviate de la normele gramaticale ale limbii engleze care tind să intre în uz, proprii textului mass-media:

-Fluența unui text scris este redată prin dibăcia autorului de a realiza tranziția dintre propoziții și aliniate. Cele mai servile în situația dată devin cuvintele monosilabice de legătură "*but* și *and*". Conform standardelor gramaticale o propoziție în limba engleză nu poate începe cu "*But* ori *And*", dar utilizând texte autentice cum ar fi articolele din ziar sau revistă vom remarcă o abundență de asemenea exemple. Cum se explică acest fenomen de deviere de la normele gramaticale intrat în uz, simplul, conjuncțiile "*but* și *and*" sunt instrumente tocmai excelente de tranziție capabile să semnaleze și focuseze atenția cititorului așa cum sunt scurte și ascuțite ca timbru și intonație. Prin urmare, ele sunt folosite strategic și autorii le folosesc în loc de adverbele " *additionally* și *however*" care necesită virgula după ele. Profesorul va trebui să remarce aceste aspecte și să explice fenomenul ca o tendință a textului informativ din mass media pentru a spori capacitatea de persuasiune a acestuia.

-O tendință de a confunda adverbul care corespunde adjectivului Good-well. Frecvent se întâlnește utilizarea adjectivului *good* de exemplu: The vice presidents *worked good* as a team. The new water pump *is running good.* "How are

you doing?" şi răspunsul este unul comun, dar nu conform regulilor gramaticale "I'm good" în loc de "*I am doing well*" sau "*I'm fine, thank you*".

-Fluctuaţia diferitor naţiuni pe arealul unde se vorbeşte limba engleză a contribuit la intrarea în uz a cuvintelor care vin din alte limbi de exemplul în textele autentice recente vom întâlni cuvântul spaniol *"loco"* pentru a descrie o persoană în loc de englezescul *"crazy", "courting"* a devenit *"dating"*.

-Utilizarea în textele mass media audio sau video a slangului internetului care abundă în abrevieri cum ar fi: *LOL" (Laugh Out Loud), "YOLO" (You Only Live Once) and "bae" (an abbreviated form of babe or baby).*

-Utilizarea rară a verbelor modale *ought* şi *shall* şi din contra utilizarea sporită a formelor modale *will, can* şi *should.*

-Prescurtarea cuvintelor şi înlăturarea unor parţi ale acestora de exemplu „*He came a millionaire*„

În loc de *"he became a millionare*" verbul "*to come"* denotă o acţiune fizică ce presupune mişcarea dint-un punct în altul aşa precum în exemplul "*He came home from work*" şi "*to become*" înseamnă a transforma ceva de exemplu "*A caterpillar becomes a butterfly*".

Schimbările identificate în textul autentic englez denotă caracteristicile comportamentului social al omului modern, iată de ce putem afirma că limba evoluează şi reflectă aspectul socio-cultural fiind o oglindă a civilizaţiei umane.

Concluzie

Utilizarea textului autentic în activităţile de predare/învăţare a limbii engleze este eficientă deoarece acesta excelează prin relaţionarea conţinutului cu cunoştinţele proprii ale elevului, astfel, decodarea devine mai simplă prin dimensiunile textului de actualitate, raportarea la necesităţile informative reale ale receptorului, şi prin impact emoţional. Toate aspectele menţionate favorizează dinamica competenţei sociolingvistice a elevului în limba străină, fiind determinată de factori precum motivaţia, contextul real al mediului de comunicare în limba ţintă şi nevoile receptorului.

Astfel, textul autentic devine un instrument didactic valoros în dezvoltarea inter-conexă a competenţelor lingvistice, pragmatice, culturale şi sociolingvistice la elevi în limba străină. Valenţele formative ale textului autentic derivă din selectarea adecvată potrivit principiilor lingvistice şi psiho-pedagogice a surselor didactice, precum şi construirea metodologiilor de valorificare eficientă, cu un impact anticipat asupra dinamicii competenţelor la elevi.

Referinţe ibliografice

Brown, H. Douglas. *Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy*. UK: Longman, 2001.

Dumitrescu, Valeriu. *Authentic Materials: Selection and Implementation in Exercise Language Training*. English Teaching Forum, 2000, 38(2), 20-25.

Gilmore, Alex. *Authentic materials and authenticity in foreign language learning. Language Teaching*. UK, 2007, 40 (02), 97-118.

Karpova, Lidia. *Consider the following when selecting and using authentic materials*. TESOL Matters,1999, 9 (2).

Martinez, Alejandro. *Authentic materials: An overview*. Karen's Linguistic Issues. Retrieved November 20, 2003 from http://www3.telus.net/linguisticsissues/authenticmaterials.html.

McGrath, Ian. *Teaching Materials and the Roles of EFL/ESL Teachers: Practice and Theory*. London: Bloomsbury, 2017.

Nunan, David. *Second language teaching and learning*. Boston: Heinle & Heinle Publishers, 2001.

Silistraru Nicolae. *Vademecum în pedagogie*. Mat. Did. Chișinău: Tipografia UST, 2011.

Richards, Jack. C. *Communicative Language Teaching Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Tomilson, Brian. *Materials development*. In Carter, R. & Nunan, David. (Eds). *The Cambridge guide to teaching English to speakers of other languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

DIALOGICA CULTUROLOGICĂ

CULTUROLOGICAL DIALOGICS

CZU: 801.73

O ABORDARE HERMENEUTICĂ A CRITICII DE TEATRU

Alexandru BOHANȚOV
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

The status of theatrical criticism is an ambiguous one, due to the existence of different points of view. Yet, the most performing arts researchers agree that it (theatrical criticism) can be an important axiological tool. Some consider theatre criticism as a field in the creation of literature that reflects the current activity of a theatrical institution. There are common points with theatrology, characterized by a larger operation in approaching theatrical events. Theatrical criticism is a ferment which is an absolute must for the artistic life, and in this position, it becomes an important coordination entity of the theatrical policy for one society or another. The criticism of dramatic literature and theatre are two distinct types of analysis and evaluation, although they are mutually conditioned and intertwined. Theatrical criticism does not mean a mimetic speech, in the care of which is a regular or simple account or a description of the aesthetic object (scenic show). The most appropriate formulation of a critical act concerns interpretation and creation, since the theatrical work (scenic fiction) is a synthesis of diverse languages: speech, mimicry, gesture, decoration, costume, lights, music). We deal with an extraordinary semantic richness, a fact that requires from the critic a good taste, general culture, theatrical culture, analytical and synthetic spirit, honesty, writer or writing availability.
Keywords: *theatrical criticism, hermeneutic approach, complex analysis, methods, evaluation criteria, value judgments, forms of critical discourse.*

Critica de artă este un măr al discordiei: pe de o parte, unii creatori o suspectează de diferite combinaţii extraestetice, iar pe de altă parte, nu puţini sunt artiştii sau scriitorii care colecţionează cronicile despre ei, fiind invidioşi pe orice laudă care îi ocoleşte. Bineînțeles, există şi excepţii. Romancierul american William Faulkner declarase, nu o dată, că nu citeşte ceea ce scriu criticii despre cărţile sale. Este interesant cazul scriitorului Mihail Sadoveanu. Fiind contestat violent de către un critic, i-a ripostat la rându-i în nişte termeni tăioşi, dar pe urmă a regretat. Se zice, că mai apoi nu l-au interesat niciodată cei care au scris despre el, nici de bine, nici de rău. Explicaţia ţine de psihologia creatorului de geniu, cel care are conştiinţa „lucrului bine făcut” (ca să preluăm o sintagmă a filosofului polonez Tadeusz Kotarbinski). Credem însă că orice critic care nu compromite acest nume, când se aşează la masa de scris, are mereu în gând versurile pline de amărăciune ale marelui nostru poet:

Critici voi, cu flori deşerte,
Care roade n-aţi adus -
E uşor a scrie versuri
când nimic nu ai de spus

Asta nu va să însemne că poezia lui Mihai Eminescu a fost cu desăvârșire răstălmăcită de contemporanii poetului și că abia posteritatea lui critică a perceput-o în toate dimensiunile sale geniale. Titu Maiorescu 1-a încurajat încă din perioada lui de formație, 1-a apărat de denigratori și i-a impus valoarea chiar înainte ca ea să

devină de domeniul evidenţei pentru membrii societăţii literare „Junimea”. Iar finalul capodoperei „Eminescu şi poeziile lui” (1889) este cu adevărat profetic: „Literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui” (347). Timpul (criticul cel mai obiectiv dar şi neiertător) i-a dat dreptate deplină. Prin urmare, critica nu numai că detectează şi valorifică creaţiile artistice, dar adeseori prevesteşte realităţile estetice în curs de constituire. Ea apare ca un ferment necesar al vieţii artistice, o provocare chiar, dacă este practicată cu onestitate şi destul profesionalism.

Obiectul criticii de teatru se află între două limite: opera dramatică (textul dramatic) şi opera teatrală (ficţiune scenică care e o sinteză a diverse limbaje sau coduri – vorbire, mimică, gestică, decor, costumaţie, lumini, muzică). Aşadar, este vorba de o mare bogăţie semantică care reclamă din partea criticului nu numai bun gust, ci şi cultură generală, cultură teatrală, spirit analitic şi sintetic, onestitate, disponibilități scriitoricești.

În lumina esteticii fenomenologice opera teatrală devine obiect estetic numai în timpul reprezentației scenice. Demersul critic urmează o schemă funcțională tripartită – *văd – înțeleg – apreciez*, menită să transpună un limbaj spectacologic complex în arta cuvântului, adică în anume echivalențe ale limbajului verbal. În această ordine de idei, critica literaturii dramatice și a teatrului sunt două tipuri distincte de analiză și evaluare, deși ele se condiționează reciproc, se întrepătrund. Regretatul critic teatral de la săptămânalul „Contemporanul”, Dinu Kivu (cunoscutul critic literar Laurențiu Ulici îl califica drept cel mai bun profesionist al genului din promoția ’70 a sec. XX), scriind despre cronica de spectacol, observa pertinent: „Sarcina noastră este să-i trimitem (sau să recomandăm contrariul) pe spectatori la un spectacol, și nu la textul unei piese, care poate fi consultat și la bibliotecă, sau, mai comod, acasă în pat. Când, din patru pagini afectate unei cronici trei sunt consacrate textului, este de la sine înțeles că analiza spectacolului va fi sumară și needificatoare” (11).

Dacă în domeniul teoriei și criticii literare, după atâtea lucrări fundamentale de literatură critică, noțiunile și conceptele (ca instrumente de lucru) sunt mai mult sau mai puțin precizate și definite, în domeniul artei scenice există multiple probleme de semantică teatrologică, statutul criticii teatrale fiind în continuare unul ambiguu. În voluminosul dicționar de teatru al cercetătorului francez Patrice Pavis, conceptului de critică teatrală îi este rezervat mai puțin de jumătate de pagină (167). În viziunea autorului, critica dramatică se identifică cu publicistica teatrală din paginile ziarelor cotidiene sau cele de specialitate. Și dacă la finele secolului al XIX-lea cronicile criticilor impresioniști Émile Faguet, Francisque Sarcey și Jules Lemaître, presărate cu amănunte picante și scandaloase din viața teatrală, erau citite cu sufletul la gură, astăzi criticii i se recunoaşte o anume ineficiență în funcționalitatea sa imediată. Problema respectivă este discutabilă. Depinde de importanța publicației, de autorul articolului critic. Un contraexemplu grăitor, depistat din interviul regizorului Andrei Șerban, acordat revistei „România literară” din 9-15 august 1995: „Șansa a vrut ca după ce am făcut primul spectacol la „La Mama” (un teatru din New York, n.n.) să apară în „New York Times” o cronică cu totul excepțională și extaziată. Poți să ai 300 de cronici foarte bune în 300 de publicații newyorkeze și dacă ai o cronică proastă în „New York Times”, spectacolul cade pentru că nu vin spectatorii”.

În dicționarul P. Pavis, mai plină de semnificații ni se pare aserțiunea că este aproape imposibil să definești discursul tipic al criticii teatrale, deoarece criteriile ei de evaluare se modifică în funcție de realitățile estetice și ideologice ce domină câmpul cultural-estetic, dar și de unghiul din care este abordat un segment teatral (structura unui spectacol, activitatea unui director de scenă, reperele unei stagiuni teatrale etc.). Se mai constată și o anumită suspiciune față de metodele de analiză pe care științele sociale le pot pune la dispoziția criticului. La drept vorbind, problema nu este nouă, ea fiind examinată (într-un context mai larg) de antropologul structuralist francez Claude Lévi-Strauss. Iar teoreticianul, criticul și istoricul de artă elvețian René Berger a fost și mai tranșant: *„Metodele* (sublinierea aparține autorului) se bazează pe surse, pe autoritate, pe tradiție, pe erudiție, uneori chiar pe intuiție, gust, imaginație (tot felul de cuvinte improprii unei analize)" (70-71). Și totuși, critica de teatru există. Ce-i drept, până la o „critică a ideilor teatrale", văzută ca un demers analitic similar celui din literatură, care a fost profesat cu atâta fascinație și putere de sinteză de distinsul teoretician literar Adrian Marino, va mai curge multă apă pe Dunăre... Fiindcă nu avem încă un critic de probleme, teorii și idei teatrale. Dar avem stringentă nevoie nu numai de cronică dramatică valoroasă, ci și de o solidă „cronică a ideilor teatrale".

Criticul și cronicarul dramatic Mircea Ghițulescu, scriitorul și omul de cultură care a fost mereu atent la mișcarea de idei din peisajul teatral românesc, a publicat, cu aproape un sfert de veac în urmă, o tabletă cu iz polemic, în care venea cu observația că apetitul românului pentru reflexia teoretică se deschide mai ales în Occident (sunt invocate în acest sens numele lui George Uscătescu, Alexandru Ciorănescu și George Banu, ultimul fiind mereu într-o excelentă formă de creație). În acest context, pot fi consemnate numeroase *luări de poziții* în cheie literar-publicistică dar nu *cercetări obsesive*, concepute și realizate într-un substanțial registru analitic. „Avem regizori buni – menționa autorul, dar nu și o școală românească de regie. Pentru că o asemenea „școală" presupune nu numai existența unui maestru dar și a unor discipoli care să-i teoretizeze opera și să-i epuizeze semnificațiile" (Ghițulescu).

Critica teatrală nu se reduce la simple însăilări de impresii. De aceea, în procesul de analiză şi comentare a valorilor spectacologice, în revelarea unor direcţii şi tendinţe specifice de dezvoltare a artei teatrale, în precizarea locului şi rolului teatrului în societate nu se poate face abstracţie de contribuţiile esteticii fenomenologice, metodelor de esenţă structuralistă, de estetica receptării, de analizele semiotice, ba chiar de reuşitele psihanalizei. Conjugate cu metodele tradiţionale de analiză – istorică, sociologică, psihologică – criticii dramatice i se oferă şansa de a se aşeza pe un fundament teoretic solid, salvând-o de piruetele impresioniste, de capriciile „pieţii de consum", de reminiscenţele dogmatice de tristă pomină.

Cantonarea în sistemul unei singure estetici, de factură marxist-leninistă, normativă în esenţă şi colorată ideologic, a făcut adevărate ravagii în critica noastră din anii postbelici. În volumul „O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia", academicianul Mihai Cimpoi pune punctul pe **i** chiar în subtitluri: „Drama criticii şi istoriei literare", „Melpomene în „cercul strâmt" basarabean", arătând că în primele decenii de după război la noi „s-a făcut mai degrabă critică culturală şi sociologică şi critică de întâmpinare, limitată adesea la cronică,

consemnare şi darea de seamă rezumativă, impresionistă" (256). Primii autori cu vocaţie critică care să ilustreze că meseria lor ţine de interpretare şi creaţie au apărut abia în anii '60 ai secolului al XX-lea. Aceasta în literatură. Dar în teatru *profesionalizarea criticii* s-a petrecut mult mai târziu. Nu afirmăm că în perioada respectivă puţinii cronicari dramatici care pot fi trecuţi în revistă au vegetat. Oricum, primele semne ale unui criticism teatral autentic au venit din partea scriitorilor noştri. Ca şi prima replică dată „criticii" teatrale agresiv-ideologizante şi ponegritoare. Este vorba de reacţia scriitorului Andrei Lupan la articolul „Critică teatrală şi principialitate" (ce titlu bombastic!) al unui oarecare I. Delabuda, publicat în cotidianul „Moldova socialistă" din 13 iunie şi, respectiv, 27 iunie 1957. Este, în fond, întâiul demers metacritic axat pe o problematică teatrală, dictat mai mult de o logică a bunului-simţ.

Deci, odată împlinită, opera teatrală este oferită unui public, în general cu o compoziţie eterogenă: de la spectatorii ocazionali (empirici) şi până la spectatorii culţi (iniţiaţi). Gustul comun se mulţumeşte cu anecdotica spectacolului, pentru că nu are dezvoltat „simţul" limbajului spectacologic şi deci nu poate să surprindă în profunzime încărcătura semantică a imaginilor teatrale. Este clasică în acest sens distincţia renumitului scriitor englez Thomas S. Eliot, un mare poet dublat de un excelent critic: „într-o dramă de Shakespeare există diferite nivele de semnificaţie. Pentru spectatorii cei mai simpli există trama, pentru cei mai reflexivi există personajul şi conflictul său, pentru cei mai înclinaţi pentru literatură există cuvintele şi construcţia expresiei, pentru cei mai sensibili din punct de vedere muzical există ritmul şi pentru spectatorii de cea mai mare sensibilitate şi inteligenţă există un semnificat care se revelă în mod gradat" (Corti, 140). Pentru a se impune în conştiinţa publicului şi a slujitorilor Thaliei, criticul trebuie să efectueze *lecturi avizate*, în care să elucideze semnificaţiile operei teatrale şi să aprecieze valoarea ei estetică. Dacă mai adăugăm că, de la Sainte-Beuve încoace, criticii se ambiţionează să fie recunoscuţi nu numai ca experţi de seamă într-un anume domeniu al artei, ci şi ca autori de *literatură critică* (cu toate însemnele creaţiei propriu-zise), atunci ne dăm seama că mulţi sunt aspiranţii la glorie, dar puţini rămân aleşii celei de-a zecea muze. Cum spunea marele Voltaire: „Am avut mult timp nouă muze, critica sănătoasă este a zecea, venită foarte târziu". Mai adăugăm că natura creatoare a criticii a fost subliniată şi de către Eugen Lovinescu în studiul „A zecea muză: critica" (1910).

Primul semn al vocaţiei critice autentice constă în capacitatea exegetului de a descoperi structura operei teatrale. Şi în această întreprindere dificilă criticului îi poate fi de un real folos, până la o anumită limită, punctul de vedere structuralist. Un bun model critic comportă o viziune globală asupra spectacolului teatral, căci, nu rareori, criticii nu văd pădurea din cauza copacilor. Adică se lasă copleşiţi de unele scene semnificative care, privite în sine, prezintă un oarecare interes artistic. Dar spectacolul nu e o alipire mecanică de scene „frumoase", ci o structură complexă, coerentă, greu decelabilă cu ochiul liber. N-am dori să se tragă de aici concluzia pripită că ne pronunţăm împotriva „găselniţelor" regizorale. Ba, dimpotrivă. In orice operă teatrală de valoare există anume scene-cheie, care sunt absolut revelatorii pentru întreaga construcţie spectacologică şi care aruncă o lumină aparte asupra demersului regizoral. Criticul care uită însă că spectacolul e

un organism artistic polivalent şi analizează numai fragmentele semnificative, izolate de context, abdică de la "regulile de aur" ale criticismului veritabil şi, în consecinţă, analiza lui e trunchiată. Insignifiantă e şi descrierea mimetică a obiectului estetic, parcelarea actului critic conform unei scheme rigide, după care fiecărei componente a spectacolului (şi mai ales celor de natură vizuală) îi revine câte-o felie de stereotipie verbală – „decor funcţional", „joc actoricesc elevat, inconfundabil" (goana după epitete care nu obligă la nimic nu are limite), „muzică complementară" etc. Dacă nu se purcede la o analiză şi sinteză critică în miezul problemei, atunci „instanţa critică" a vieţii teatrale riscă să cadă în anonimat.

Sensul fundamental al operei teatrale trebuie dedus din substanţa intrinsecă a obiectului estetic, dincolo de ceea ce cred regizorii, artiştii şi scriitorii înşişi despre creaţia lor. Eminentul cărturar și teoretician și teoretician literar Adrian Marino remarca (155), pe bună dreptate, că este cazul să fie suspectați creatorii, care pretind că știu absolut precis ce urmăresc într-o operă concretă (în condiții de maximă publicitate, când ziariștii le oferă generos coloane de ziar ori spațiu de emisie, asemenea mărturisiri nu sunt o raritate). Mult mai onești și de bună credință sunt autorii care declară fățiș că opera lor dezvăluie o serie de semnificații pe care ei nu le-au bănuit. Bunăoară, Eugen Ionescu, referindu-se la antipiesa „Cântăreața cheală" scria că „s-a petrecut un fenomen ciudat, nu știu cum: textul s-a transformat sub ochii mei, pe nesimțite, împotriva voinței mele" (189).

Opera teatrală îşi dezvăluie semnificaţiile dacă e încadrată în cele mai diferite contexte. Prin noţiunea de context se subînţelege o alcătuire variabilă de entităţi teatrale — de la o simplă scenă până la întregul spectacol (grupare semnificativă de scene), de la o reprezentaţie scenică concretă până la repertoriul unei stagiuni etc. Situată în contexte variate (cercuri concentrice), opera teatrală este supusă unei adevărate radiografii: scena izolată capătă noi semnificaţii dacă e privită în ansamblul operei teatrale; la fel spectacolul dacă e comparat cu alte spectacole după aceeaşi piesă; sau e integrat întregii bibliografii spectacologice a directorului de scenă. Alta e imaginea vieţii noastre teatrale când e raportată la întregul spaţiu cultural românesc, sau când e apreciată în context european.

Una din cele mai controversate probleme ale criticii dintotdeauna, e cea a criteriilor de evaluare a operei teatrale. Deschizând Dicționarul Enciclopedic Român sau DEX-ul la termenul cu pricina, citim: *criteriu — punct de vedere, principiu, normă pe baza cărora se face o clasificare, o definire, o apreciere.* Dacă teatrul este mai presus de orice artă, atunci nimic mai firesc ca spectacolul să fie abordat, în primul rând, din unghi estetic. Să consemnăm câteva criterii de ordin estetic. Valorizarea în plan formal vizează structura operei teatrale: noutatea construcției artistice, puritatea stilistică, expresivitatea etc. Celor care cred că examinarea acestor probleme este un tribut plătit unui formalism desuet, ținem le amintim că „stilul, pentru scriitor ca și pentru pictor, e o chestiune nu de tehnică, ci de viziune" – de la Marcel Proust citire.

Aprecierea conţinutului ideatic al operei teatrale relevă adâncimea ei filosofică, prin raportare la curentele de idei ale vremii. Nu e vorba de nişte conexiuni simple, mecanice. Ideile trebuie încorporate în chiar ţesătura interioară a operei teatrale; ele capătă o semnificaţie deosebită dacă devin simboluri sau mituri.în concepţia semiologilor moderni opera teatrală reprezintă un amplu depozit de informaţii eterogene, de natură istorică, psihologică, etică, sociologică

etc. Prezenţa acestor valori extraestetice justifică demersul plural spre opera teatrală, legitimează critica polivalentă: istorizantă, freudistă, sociologică etc. Dacă elementele extraestetice ale operei teatrale sunt privite în mod autonom, atunci critica iese din sfera consideraţiilor de ordin estetic. Să nu uităm ce a fost critica noastră în faza ei dogmatică: un discurs tern, obositor, într-un „limbaj de lemn", strict controlat şi dirijat în lumina unor texte „canonice" din clasicii marxism-leninismului, din mereu îmbogăţitele „documente" de partid.

Caracterul militant al criticii din „dulcea epocă" a stagnării poate fi înţeles şi altfel, dacă ţinem cont de contextul cultural autohton şi de momentul istoric pe care l-am traversat. Critica noastră nu s-a raliat completamente la comandamentele esteticii oficiale, căci prin raportările frecvente la valorile tradiţiei folclorice şi clasice, ea a contribuit la salvgardarea fiinţei naţionale, la rezistenţă prin cultură. Căutările de ordin formalist, trec pe planul doi, când este ameninţată identitatea naţională. Autorul acestor rânduri a fost martor la succesul răsunător al unor reprezentaţii scenice de tipul „Imn lui Ştefan cel Mare" (Teatrul de Etnografie şi Folclor „Ion Creangă"), sau „Ce vor scriitorii?" (Teatrul „Alexei Mateevici"), care erau, de fapt, nişte montaje literar-artistice, neacoperind efectiv ideea de teatru. Probabil, în contextul sociocultural al momentului (anul 1989) ele au fost necesare. însă timpul spectacolelor în care se exaltă sentimentul naţional nu poate continua la nesfârşit. Discursul scenic şi, implicit, demersul critic sunt nevoite să se racordeze la schimbările din societate. Discuţiile despre rosturile teatrului naţional reizbucnesc periodic. Adesea notele sunt forţate. Oricum, ideal ar fi o dublă deschidere: către fiinţa naţională şi către problemele omului de pretutindeni.

O adevărată capcană pentru critici constituie succesul de public al unui spectacol. Experienţa teatrală arată că adesea spectacole de o calitate bună (spre exemplu, „Şase personaje în căutarea unui autor" de Luigi Pirandello, în versiunea scenică a Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi) nu stârnesc ecouri publice, în vreme ce opere teatrale de valoare modestă se bucură de o primire extrem de favorabilă. De aceea unii critici sunt mai circumspecţi, adoptă diferite strategii: bunăoară, analizează spectacolul dar judecata de valoare o amână pentru altădată. Poate, între timp, apele se vor mai limpezi, se va naşte un flux oral de opinie ce îi va confirma sau infirma supoziţiile personale, pe care n-a avut curajul să le facă publice. în peisajul multicolor al vieţii teatrale critica orală şi critica scrisă conlucrează în permanenţă. Albert Thibaudet, cel mai strălucit spirit critic francez din prima jumătate a secolului XX, a descris manifestarea criticii în trei ipostaze. În primul rând, critica vorbită sau spontană, făcută de publicul însuşi. Se referă, bineînţeles, la conversaţiile spectatorilor luminaţi. în al doilea rând, critica de artist, „tabăra celor ce creează şi iradiază" care, mai ales în Franţa, are lungi tradiţii. Şi, în sfârşit, critica profesională. Numai aceasta din urmă, crede autorul, este capabilă de a „înlănţui, ordona, prezenta o literatură, un gen, o epocă în starea de succesiune, de tablou, de fiinţă organică şi vie" (74-85).

Pledând pentru criterii de apreciere în consonanţă cu specificul artei teatrale, de natură estetică în primul rând, adevăratul spirit critic nu se lasă sedus de sufragiul majorităţii, dat unei opere teatrale oarecare (argumentul sociologic). În domeniul artei – George Călinescu a spus-o răspicat – dreptatea este de partea celor „doisprezece oameni care formează conştiinţa estetică a unei epoci" (747). Cu menţiunea, însă, că dacă în literatură o injustiţie flagrantă poate fi anulată de

viitorii critici (şi istoria literelor naţionale şi universale ne oferă numeroase exemple de opere restituite fondului de aur al literaturii), atunci în teatru consecinţele sunt mai grave. Arta Thaliei este una efemeră (*hic et nunc*) şi o judecată critică nedreaptă sau alta care întârzie să vină (Lucrul la timp dăruit/preţuieşte îndoit, spune zicala) pot aduce prejudicii ireparabile slujitorilor scenei. Şi încă ceva. Actorii sunt fiinţe umane hipersensibile (încă nu au fost inventate supramarionetele lui Gordon Craig care să le ia locul!) şi pentru a fi mereu într-o bună formă creatoare ei au nevoie de o critică de întâmpinare, constructivă, şi nu de săgeţi acide. Mai ales în ceea ce-1priveşte pe actor, noi rămânem pe poziţiile celor vechi: „criticii defectelor" îi opunem „critica frumuseţilor" (distincţia aparţine criticului și istoricului literar francez Émile Faguet).

În final, câteva cuvinte despre formele discursului critic. Activitatea criticii teatrale se manifestă şi se concretizează prin următoarele forme: recenzia, glosa, cronica, comentariul, articolul, studiul, interviul, tableta, pamfletul, portretul, medalionul, eseul, monografia. Chiar şi această simplă înşiruire de specii ne sugerează ideea de a le grupa în două categorii: unele care aparţin cu preponderenţă publicisticii teatrale, altele prin dimensiuni dar mai ales substanţă sunt mai aproape de literatura critică. Oricum, această împărţire e pur convenţională, căci „proba de examen" depinde nu de numărul de rânduri aşternute pe hârtia imaculată, ci de consistenţa materialului.

Specia cea mai implicată în „miezul de foc" al vieţii scenice e, fără doar şi poate, cronica teatrală din paginile unui cotidian, săptămânal sau al unui mensual de specialitate. Ea este, în fond, un articol compact care conţine informaţiile cele mai recente despre o premieră sau despre un subiect din actualitatea teatrală imediată. Privat de perspectiva istorică, cronicarul teatral este tipul de critic expus cel mai mult diferitor riscuri. Chiar dacă ziarul trăieşte o singură zi, asta nu înseamnă că trebuie „depuse armele". Orice gazetar este „istoricul clipei" (Albert Camus), iar cronicarul care îşi face onest datoria depune mărturie şi ajută la perpetuarea memoriei teatrale. Vor veni după aceea istoricii artei teatrale, dar ei nu vor putea trece indiferenţi pe lângă textele care, nu o dată, au fost încropite în chiar noaptea premierei pentru ca a doua zi să apară în coloanele ziarului.

Ca să conştientizăm însemnătatea cronicii de spectacol, este suficient să recitim articolele lui Mihail Sebastian despre „Banca H", bancă rezervată în teatrele româneşti din perioada interbelică cronicarilor dramatici. Regretând că de multe ori această bancă era pustie, autorul „Stelei fără nume" scrie cu amărăciune în finalul articolului „Ultima convorbire cu BANCA H": „Va fi poate peste cincizeci de ani, sau poate o sută de ani, un tânăr actor cu iubire şi patimă pentru arta lui, un tânăr actor care, apropiindu-se de Caragiale, va voi să ştie cum a fost jucat de-a lungul timpului un erou sau o comedie. El va căuta la Academie, în ziarele timpului, o mărturie, un document, un indiciu, un semn... Şi nu va găsi decât o mare tăcere. Este tăcerea „băncii H" (534).

Referințe bibliografice

Berger, René. *Artă şi comunicare*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1976.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Bucureşti: Editura Minerva, 1982.
Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chişinău: Editura ARC, 1996.
Corti, Maria. *Principiile comunicării literare*. Bucureşti: Editura Univers, 1981.
Ghiţulescu, Mircea. „Dileme ale teatrului românesc", *Rampa*, săptămânal de informație și opinie teatrală al cotidianului AZI, 1995, nr. 45.
Ionescu, Eugen. Note și contranote. Bucureşti: Editura Humanitas, 1992, p.189.
Kivu, Dinu. *Teatrul, la timpul prezent/Marile spectacole*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1993.
Maiorescu, Titu. *Critice.* Chişinău: Editura Hyperion, 1990.
Marino, Adrian. *Introducere în critica literară*. Bucureşti: Editura Tineretului, 1968.
Sebastian, Mihail. *Opere alese, volumul 1*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956.
Thibaudet, Albert. *Fiziologia criticii*. Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1966.
Пави, Патрис. *Словарь театра*. Москва: Издательство «Прогресс», 1991.

CZU: 81:7

ABORDAREA GÂNDIRII ASOCIATIVE ÎN PICTURĂ

Eleonora FLOREA,
Stela COJOCARU
Universitatea Liberă Internaţională din Moldova

This article reflects the most important moments of passage and evolution of the painting from "mimezis" to the disfigurative associative abstract. The process of creation is passed through the prism of the psychic, the subconscious, the post-modern conceptualism. The role of social changes, the refusal of old ideals, the crisis of art, the associative-symbolic phenomenon are mentioned. It is mentioned about the psychological associations and their mechanisms of appearance, their combination in different representations, interpretations and artistic images. About their role in creative process and appearance of work of art; the unlimited imaginative possibilities of associative thinking for the artist. The artistic image and the associative compositions can be basic fundamental concepts, eternal and own of humanity. They can also lead through themselves the message of a certain cultural layer. The publication also reveals the content of associative painting, full of symbolic, metaphorical substrate, concentration on philosophical, symbolic, almost archetypal concepts, inserted in creative acts, the artist's personal space. The associative composition is analyzed through different creative, psychological, philosophical artistic aspects. The evolution of the associative in art goes through the all historical ways of establishing different genres and artistic currents.The forms and the means of the associative composition: the color, the contrast, the texture, is easily associated with the abstract notions and forms. Emotions can be rendered pictorial by applying these forms and associative compositional means. The diversity of traditional, non-traditional, experimental, innovative materials and techniques can render any state, creative and inner disposition of the painter, any creative concept, artistic idea, gives the painter full creative freedom.
Keywords: *art, artwork, painting, artistic image, postmodernism, associative painting, associative thinking, psychological associations, associative composition.*

Bazîndu-se din cele mai vechi timpuri pe principiul "mimezisului " (din greacă - imitare), arta se dezvolta exclusiv prin imitarea şi redarea realităţii obiective din jur, a frumuseţii naturale, care îl înconjura pe om. Mult timp arta așa și sa creat: prin imitarea cât mai exactă a obiectelor, formelor, lumii înconjurătoare. Nimeni nu punea problema subiectivului sau semnificativului în artă, nimeni nu se aprofunda în trăiri lăuntrice şi profunde. Cataclismele şi schimbările sociale, care au adus cu sine profunde mutaţii în conştiinţa omului, începînd cu sec. XVIII- XIX, au transformat cardinal relaţia dintre pictor şi realitatea înconjurătoare. Pictorul nu mai tinde să redee realitatea obiectiv, refuză mimezisul, are o dorinţă firească de reevaluare a tuturor certitudinilor pe care se sprijinea omenirea pînă atunci. Revoluţiile sociale, războaiele, au dus la spargerea stereotipurilor vechi, a sistemelor de valori şi idealurilor vechi. Tabloul lumii noi e mai amorf și nu atât de categoric ca înainte, nu se mai caută idealurile în personajele clasice reale, lumea înconjurătoare. Sub influenţa descoperirilor noi în structura materiei, în psihologie (teoria subconştientului), optică, mecanică, fizică şi alte domenii ale ştiinţelor, pictorii şi-au deschis accesul spre sferele existenţei umane, nebănuite mai înainte şi catalogate iniţial drept transcedentale. Tendinţa de debarasare de realitatea cotidiană va fi o caracteristică nemijlocită a oricărei mişcări artistice din epoca

modernă. Pictorii iau calea desfigurării şi deobiectualizării realităţii înconjurătoare, cu scopul de a crea o realitate nouă – iraţională, care se află dincolo de realitatea obişnuită. Aceasta a dus la refuzul mimezisului ca scop artistic, şi la schimbul radical al categoriilor estetice dominante. "Frumosul" ca categorie, ce reflectă valoarea artistică supremă şi închipuirile pozitive despre perfecţiune şi armonie, ca ideal spiritual - artistic al omenirii, încetează să fie actual.

Mulţi critici, artişti, pictori, încep să vorbească odată cu plecarea idealurilor şi canoanelor artei clasice, despre o criză a artei, deoarece realitatea nemijlocită a artei din sec. XX devin categoriile "urâtului şi tragicului". În acest context apare un nou tip de relaţii între pictor şi public, nu tocmai loial. Picasso a spus "de ce trebuie de înţeles arta? Doar noi nu încercăm să înţelegem despre ce cîntă păsările…" (cit.ro). Astfel, odată cu diminuarea sau dispariţia funcţiei estetice, în artă începe să prevaleze funcţia ontologică şi gnoseologică (Borev I., p.201). Programarea spre experiment şi modern, detaşarea de reperele clasice, devin tot mai actuale. Mulţi vorbesc despre dispariţia picturii şi artei, prin susţinerea mişcării ready - made ("gata"), care foloseşte ca imagini artistice obiecte gata din jur. Acest motou devine sloganul postmodernismului, permiţând artiştilor refuzul de la metodele şi tehnicile tradiţionale de evaluare a realităţii. Locul Canonului şi Idealului în artă îl ocupă Ironia şi Jocul, cu valorile şi formele stilurilor şi curentelor artistice anterioare, simularea şi interpretarea în pictură se transformă în experimentare.

Postmodernismul a dus la reîntoarcerea artistului la realitate, la dilatarea graniţelor artei pînă la dizolvarea ei în realitatea înconjurătoare (happening, performance). Operele de artă devin o art - practică. Pictorul devine social şi politic angajat. În vizorul apropiat al artistului vine Ideia , Conceptul. La sfîrşitul sec. XX spaţiul artistic sa transformat puternic – inovaţiile tehnologice, au dus la apariţia noilor direcţii artistice – bio-art, eco-art, sciente-art, nano-art. Toate aceste căutări şi ruperi de la traditional, refuzul figurativului obiectiv, abstractizării reprezentărilor, iluziei obiectivităţii şi realităţii nemijlocite, a dus la stabilirea modului de abordare asociativ în pictură, a gândirii asociative, bazată pe un bogat limbaj visual plastic, asociativ - simbolic.Din punct de vedere psihologic, arta este un proces complex în care sunt implicate două categorii de factori : mentali (senzoriale – motori, asociativi, intelectuali) şi emoţionali (plăcere – neplăcere, afect, sentiment). Arta este și o formă de expresie umană a personalităţii, bogată în conţinut, variată ca formă, strict personală, dar de adresă generală. Opera de artă finită dobândește virtuţile unui mesaj psihologic specific și complex, prin care conţinutul intrapsihic al inconştientului artistului creator este proiectat în exterior. Pentru sensibilitatea modernă figurativul înseamnă cristalizarea substanţei artistice în forme invariabile, aceleași de la începutul ciclurilor. De aceea arta ar avea drept scop eliberarea omului de servitudinea mimezisului. Mai mult, se încearcă nu numai ieșirea din real, ci ieșirea din definit, convertirea lucrurilor cunoscute în semne cu înţeles multiplu.

Fenomen bazat pe abstract, subconştient, intuiţie ghidată şi pe interpretaţii psihologice asociative, pictura asociativă a apărut ca un mod de introspecţie şi interpretare simbolică şi conceptuală a lumii înconjurătoare şi a personalităţii umane. A apărut ca o dorinţă firească de reevaluare a tuturor certitudinilor pe care se sprijinea omenirea de multă vreme, de la Renaştere încoace (idem, p. 208). Artiştii, pictorii, asociază idei, forme, care sunt aproape sau contraste ca conţinut,

ton emoţional, care uneori din punct de vedere logic nu au nimic comun. Datorită asociaţiilor pictorul poare lega într-un tot comun practic orice fenomen, idee, formă, într-un conţinut integru, chiar dacă opera impune contraste şi conflicte.

Pictura asociativă este şi o stare de spirit, în cadrul mai vast al unor caracteristici comune, ea poate căpăta forme particulare în funcţie de personalitatea şi viziunile artistului. Ca stare de spirit există şi în Moldova, în creaţia contemporană a artiştilor plastici autohtoni. Avînd repere în diferite mişcări şi stiluri artistice, pictura asociativă tinde să se manifeste ca ceva de sine stătător, independent, axat pe muchia psihologicului, eu - lui lăuntric şi realităţii înconjurătoare. Este elementul neaşteptat în pictură, fiind o pictură mai mult experimentală. Tendinţa actuală a picturii moderne este evoluţia spre latura asociativă în pictură, a asociaţiilor semnificativ - simbolice, psihologico - artistice, conceptuale.

Asociaţia apare ca o reprezentare psihologică de conexiune a diferitor obiecte şi fenomene. Fiecare element, obiect sau fenomen, este combinat în diverse asociaţii în mintea omului , în anumite reprezentări asociative, compoziţii obiectuale specifice, interpretări personale cazuistice, exteriorizate de simţ şi reacţie personală a fenomenelor din jur la limite simbolice şi arhetipale. Asociaţia este legătura psihologică dintre diverse reprezentări despre obiecte şi fenomene, formată în urma experienţei de viaţă individuale şi sociale (Parot P.,p.87). Practic fiece obiect al lumii înconjurătoare poate trezi o anumită asociaţie, fiece formă poate reda şi caracterul ei. În dicţionarul de filosofie termenul "asociaţie" este legătura ce apare în procesul interacţiunii dintre subiect şi obiect. De fapt, fiecare obiect este o asociaţie, fiecare formular exprimă un anumit caracter (Kandynsky 51).

Artiştii, pictorii, asociază idei, forme, care sunt aproape sau contraste ca conţinut, ca ton emoţional, şi care uneori din punct de vedere logic nu au nimic comun. Datorită asociaţiilor pictorul poate lega într - un tot comun practic orice fenomen, idee, formă, într - un conţinut integru, chiar dacă opera impune contraste şi conflicte. Legăturile asociative se realizează în interiorul psihicului pictorului şi se pot realiza prin diverse metode. Asociaţiile sunt strâns legate de dezvoltarea gândirii asociative şi foarte clar vedem acest lucru la simbolişti, abstracţionişti, ş. a. O exagerare abordată a gândirii asociative o vedem la suprarealişti, care duc la o impresie intenţionat gândită a operelor. Uneori asociaţiile sunt legate de experienţa proprie individuală şi a personalităţii pictorului, care nu-s specifice general - umanului şi nu pot pe deplin sau adecvat înţelese de privitori.

Imaginea artistică este asociativă prin natura sa (Borev 209). Atunci când actul creativ este eliberat, amplificat şi concentrat în srtucturi lingvistice a culturii, lucru ce duce la dominaţia de liber - asociativ, care este o adunare spontană, naturală de diferite elemente, de multe ori nu direct legate de lumea reală, de fragmente de viaţă, în tendinţa de a găsi un sens nou şi semnificativ; el e capabil de a captura acele relaţii asociative care stau la baza picturii asociative. Natura asociativă a gândirii creative conduce artistul spre o gamă largă de asociaţii.

Compoziţiile asociative pot reprezenta concepte fundamentale de bază, eterne şi proprii Homo Sapiensului: dragoste, bucurie, tristeţe, moarte; ele nu necesită explicaţii şi sunt îndreptate nemijlocit spre sentimente general – umane. Tot ele pot duce prin sine mesajul unui anumit sloi cultural: compoziţiile legate de mitologie şi biblie, istorie, literatură, care în forma sa asociativă necesită cunoştinţe şi înţelegere a proceselor culturale specifice (ex. Compoziţia “Egiptul” nu ar însemna nimic pentru un neiniţiat în temă).

Pictura asociativă e plină de conţinut simbolic, metaforic, concentrare asupra unui detaliu sau gând, concepte simbolice, aproape arhetipale, înserate în acte creative, în spaţiul personal al artistului. Compoziţia asociativă este legătura dintre elementele compoziţiei, în urma căreia apariţia unui element în anumite condiţii, cheamă prin asociaţii, apariţia altei imagini, tangibilă sau legată cu el. Ea poate reda uneori un tablou artistic mai deplin și integru decât o compoziţie figurativă. Deşi ea nu posedă concretualitate, ea permite o interpretare subiectivă, dă o nefinisare tabloului, lipsește parcă opera de ultima tușă a artistului. Pe de altă parte, orice compoziţie duce în sine elementul asociativului – fie compoziţia formală sau nu, bazată pe ritm sau dinamică, etc. Partea cea mai importantă a procesului creativ e cioplirea la o etapă anumită a acestei substanţe artistice – asociaţia.

Artiștii tot mai mult se descătușează de figurativ și obiectivism, realismul încadrându-se treptat în forme abstracte, cu contururi neclare, tuşe fluide și vibrante, reprezentări asociative, semnificativ – simbolice. Acest proces s-a desfășurat de-a lungul istoriei, s-a materializat în diverse curente și stiluri artistice: impresionism, neoimpresionism, postimpresionism, simbolism, cubism, suprarealism, expresionism, abstracţionism, conceptualism, hiperrealism.

Formele și mijloacele compoziţiei asociative, care sunt legate strîns între ele: culoarea, contrastul, textura, activ se asociază cu formele și noţiunile abstracte, ușor se pot aplica în compoziţiile artistice. Culoarea poate excita, cu excepţia ochilor, și alte simţuri: tactil, auditiv, gustativ, olfactiv. Culoarea poate provoca asocieri fizice ca rece, netedă, grea, liniștită, etc. Prezenţa acestor calităţi sporesc expresivitatea emoţională și artistică a operei de artă. Culoarea e un factor psihologic foarte puternic. Coloritul tabloului este indicatorul de bază al imaginii, reprezentării; acordul cromatic dă posibilitate de a reda trăirile emoţionale ale omului pe deplin: de la bucurie, fericire, până la tristeţe și ruinare. Culorile pot fi luminoase și întunecate, sonore și mute; împărţirea culorilor în game calde și reci au dus respectiv la asocierea lor cu emoţiile pozitive și negative. Gama rece de culori se asociază cu emoţii melancolice, calmitate, pasivitate, uneori chiar cu sfârșitul tragic. Gama caldă se asociază cu viaţa, activitatea, bucurie, luptă, dinamism. Deci, culoarea are forţă asociativă prin sine însuși. Diverse emoţii se redau pictural, pe pânză, prin culori specifice, asociate cu cele mai diverse trăiri și stări sufletești ale artistului. Culorile încep să semnifice anumite concepte, idei, sentimente, forme și obiecte, fenomene din lumea înconjurătoare.

Linia, punctul, forma, culoarea, reprezintă elementele unui limbaj metaforic, induc asociaţii, provoacă ecouri și atitudini estetice. Forţa expresiei unui semn plastic depinde de relaţiile acestuia cu alte elemente din cadrul compoziţiei plastice asociative. Aceste relaţii dintre semnele plastice prin limbajul lor specific definesc expresia compoziţiei asociative. Crearea unei picturi (compoziţii) asociative e asigurată de prezenţa celor mai diverse materiale şi tehnici : tradiţionale, experimentale și novatoare. Cu această diversitate de materiale și tehnici se poate reda orice stare, dispoziţie creativă și lăuntrică a pictorului, orice iluzie existenţială, concept creativ, idee artistică, oferind pictorului o libertate creativă deplină.

Imaginile bizare ce se obţin prin aceste tehnici de pictură, formele sugestive, se prelucrează prin diverse metode și procedee, se completează cu detalii, până la obţinerea expresivităţii artistice inedite și impresiei estetice necesare. Studierea metodelor de obţinere a imaginilor cu informaţie parţială cu ajutorul procedeelor

tehnice de pictură, multitudinea facturilor, permite de a crea nu numai reprezentări spontane, dar şi imagini planificate artistic, cu informativitate voalată, în care figurativul se retransformă, trece dintr – unul în altul. Siluietele acestor imagini se organizează prin prelucrarea ulterioară în structuri asociative reprezentative. Aceste conturări pot fi grafice sau colorate, cu o acţiune emoţională bine gândită. Conectarea rapidă a gândirii asociative declanşează procese psihice de recunoaştere a formei sau reprezentării, aceste posibilităţi cresc odată cu acumularea experienţei practice. Obţinerea unei picturi asociative urmează latura reprezentativă şi de conţinut a compoziţiei asociative cu alegerea necesară şi bine gândită a combinaţiilor cromatice, gamei coloristice, calităţii diverse a formei şi conţinutului.

Procesul creativ în esenţa sa este transformarea şi interpretarea formei vizibile a lumii, inclusiv imaginea obiectivă locală, prin crearea de paralele vizuale asociative şi metafore plastice pe înţeles, redarea lumii spirituale, viziunii personale şi experienţei artistului. Imaginea artistică asociativă trezeşte în imaginaţia noastră gânduri şi sentimente asociate cu conceptul de realitate în procesul percepţiei vizualei a lumii înconjurătoare; provoacă nu numai imagini vizuale, dar şi emoţii, frustrări, atitudini.

Abordarea gândirii asociative în pictură a parcurs o cale lungă de dezvoltare, stabilire şi ca aprobare creativ – artistică. Pictura asociativă iniţial ca specie nici nu a existat şi nici nu putea să existe în epocile primare, când de abia sa stabilit pictura academică, realistă şi obiectivă. Pentru ca pictura din reală şi obiectivă să devină abstract – asociativă, era necesară evoluţia gândirii artistice, intelectuale, tehnice a omului. Primele asociaţii artistice au fost asociaţiile simbolice şi alegorice din pânzele pictorilor renascentişti, din creaţiile simboliştilor, mai târziu a suprarealiştilor, cubiştilor, abstracţioniştilor, conceptualiştilor. Limbajul asociativ, simbolico – metaforic, se prezintă în operele picturale prin prezenţa simbolurilor, metaforelor, alegoriilor, asociaţiilor concrete obiectuale, simbolismului cromatic. Stabilirea totală şi concretă a modului de gândire asociativ în pictură are odată cu apariţia abstracţionismului – mişcare artistică bazată aproape exclusiv pe asociaţii psihologice şi artistice. Arta abstracţionistă este o artă asociativă în sine, bazată în totalitate pe asociaţiile de forme, pete, linii şi culori.

O abordare exagerată a gândirii asociative în pictură o vedem la suprarealişti, abordare ce duce la o impresie intenţionat gândită a operelor. Asociaţiile abordate de suprarealişti sunt strâns legate de experienţa proprie individuală, personalitatea pictorului, care nu-s specifice general – umanului şi nu pot fi pe deplin sau adecvat înţelese de privitori. Dacă impresionismul a eliberat arta de similitudinea fotografică, fauvismul de realismul strict al culorii, cubismul de forma corectă şi concretă, suprarealismul de raporturile normale dintre obiecte şi spaţiu, abstracţionismul dă suprema eliberare: ieşirea din formele cunoscute, iepurarea maximă a compoziţiei, sonoritate deplină a culorilor. Pictura asociativă în acest context a adus psihologicul în artă, a infiltrat psihicul uman, sensibil şi emotiv, plin de frământări şi trăiri demiurgice, în pânzele şi operele artştilor. De la forme clare se ajunge la linii, culori, reprezentări asociative, ritmuri, organizări formale şi cromatice; care propun un ansamblu de semne fără referinţe la realitate, cu semnificaţii disponibile, duble sau multiple. Se înfăptuieşte astfel o îndoită eliberare: sunt descătuşate elementele primordiale ce alcătuiesc alfabetul formelor reale (liniile şi culorile) ; li se dă posibilitatea de a se prezenta în starea lor preobiectuală, de a-şi restitui virtualitatea în nenumărate reconturări. Pe de altă

parte, prin această indeterminare, i se dă contemplatorului libertatea unei interpretări polivalente metareale. Tabloul devine un câmp de sugestii, un ansamblu de îndemnuri senzoriale, care oferă fiecărui contemplator o altă lectură (aceluiaş spectator de fiecare dată o nouă lectură), o nouă asociere şi trăire a frumosului. Diversele componente obiectuale, formale şi cromatice, se aşează mereu în noi raporturi, configuraţii, în funcţie de structura momentului afectiv al celui ce recepţionează opera sau tabloul.

Asociaţiile în artă dau o bază reală pentru abstragizare. Pe suportul reprezentărilor deja existente (obiectelor, fenomenelor, acţiunilor) se formează reprezentări noi (idei – prototip), care modelându- se, formează noi asociaţii. Ulterior, asociaţiile nou formate duc iarăşi la abstractizări. Legătura ciclică între formele compoziţionale de bază prezente în pictură: abstractă – formală – asociativă, e foarte veridică mai ales în pictura asociativă. În acest tip de pictură accentul se pune pe impulsul iniţial, indiciul, pe care privitorul în virtutea temperamentului individual şi gândirii creative, dezvoltă şi completează subiectul dat. Acesta este unul din semnele distinctive ale artei moderne. Privitorul devine un participant activ în procesul de creaţie, este interesat să fie inclus în acţiune ; şi cu imaginaţia nelimitată, prin propriile asociaţii, izvorâte atât din propria sa experienţă de viaţă cât şi din cea universală, citeşte mesajul artistic al operei, decriptează informaţia ascunsă parcă, receptează esenţa creaţiei artistice.

Condiţiile subiective, ce duc la apariţia gândirii asociativ – reprezentative, au caracter dublu : pe de o parte – particularităţile subiectiv – individuale, fiziologice, psihologice, intelectuale ale individuumului ; pe de alta – particularităţile specifice ale artistului, viziunea lui asupra fenomenului dat, sociumul actual cu specificul lui de dezvoltare. Gândirea asociativă e în mare parte şi intuitivă, iar intuiţia e un act al subconştientului. Asociaţiile sunt punţi ce leagă informaţia primită cu cea deja existentă în creerul nostru. În conştientul nostru asociaţiile se succed una după alta într-un ritm continuu şi apar mereu ca reacţie la stimulii externi sau interni. Datorită psihicului uman, care posedă în exclusivitate un mod de gândire asociativ (asociază orice reprezentare nouă cu concepte deja cunoscute), orice formă, reprezentare sau concept abstract se pot asocia cu obiecte, forme şi imagini concrete, din jurul nostru (mulţimea de tuşe haotice de vopsea galbenă, portocalie, psihicul uman o poate asocia cu frunzişul de toamnă).

Atitudinea faţă de pictura non – obiectivă în societate a fost întotdeauna dificilă. Mulţi nu văd în lucrările abstracte evoluţie mare sau perfecţiune universală. Unii sunt doar curioşi de a descoperi ce se ascunde în lumea interioară, lăuntrică, a artistului. Aşa cum a susţinut W. Kandinsky "orice operă de artă este copil al timpului său" (cit.ro). Abstracţia a devenit pentru artişti o oportunitate de a-şi exprima sentimentele prin semne spectaculoase, forme şi reprezentări abstracte, pete de culoare şi lumină, imagini iepurate de tot ce e de prisos. Ea completează aspectele tehnice ale elementelor intuitive de creativitate, senzuale şi expresive. Toate acestea sunt ascunse în sufletul artistului, care le transpune în tablou printr-un limbaj abstract – asociativ, uneori greu de înţeles pentru public, dificil din cauza lipsei de cunoştinţa a gramaticii limbajului vizual, asimilării artistice a imaginii reprezentate prin prisma inteligibilului.

Continuitatea reprezentării lumii exterioare, odată cu dezvoltarea modului de gândire asociativ – abstract, suportă o ruptură. Realitatea, indisolubil legată de formă, nu mai există. Apare o nouă realitate, izvorâtă din interiorul abisului uman,

din subconştient, transpusă în pete de culoare, forme abstracte, reprezentări non - figurative, efemere, cristalizată din sentimentele și conceptele individuale ale artistului ; care face să conştientizăm filosofia existenţei umane : fiece om este un macrocosm aparte, ce se așteaptă dezvăluit. Arta abstract-asociativă a devenit actualmente un fenomen mondial, din care au pornit noi mişcări: arta optică, taşismul, pictura gestuală, arta minimală, conceptuală, ş. a. Pictura asociativă sesizează un şir de interferenţe și colaborări între diverse genuri de artă, fizică, optică, matematică, mecanică, tehnologie digitală și informaţională, ştiinţă, nanotehnologii. Dacă era vorba de un decalaj între artă și ştiinţă, atunci pictura asociativă vine să întregească acest tablou prin toate sinesteziile posibile.

Metamorfoza continuă a operei depinde de elementele plastice, datele senzoriale propuse, asociaţiile psihologice arhetipale și simbolice deja existente, de tensiunile formale și cromatice nerezolvate, ele urmând a fi sintetizate și transformate în rezonanţe emoţionale pe avanscena psihică în momentul contemplării, cu lungimi de undă sufleteşti capabile de vibraţie în clipa respectivă. Conţinutul contemplării este rezultatul interacţiunii dintre energiile tensionale latente a tabloului, conceput ca un joc de relaţii între forme, linii și suprafeţe, asociaţii, căre urmează să i se afle sensul ; și aparatul de receptare al spectatorului (model și moment afectiv, fond de existenţă trăit, forţă asociativă, putere imaginativă).

Orice operă de artă la urma urmei este un mister, nu numai pentru public ci, de multe ori și pentru autor, în special, în cazul operelor abstracte sau asociative, în rezultatul folosirii tehnicilor noi, experimentale de creaţie, a materialelor netradiţionale. Atunci când începe o operă de artă să aibă sens, se vorbeşte despre o creaţie de valoare, pe care însă nu toţi o înţeleg pe deplin și care este o reprezentare bazată pe imaginaţie bogată, gândire asociativă bine configurată, abstractizare a conceptelor. Rezumatul acestor opere asociativ - abstracte include o lume diferită, ascunsă interior, izvorâtă din adâncurile existenţei umane, unde tot timpul trebuie să existe o enigmă, un mister nerezolvat. Aceste opere nu trebuie să explice și să spună totul. În cazul acceptării limbajului condiţionat, în care codurile picturale sunt pregătite estetic, pictura asociativă vine să dezvăluie o lume multiplă, bogată în sensuri, la limita realului și irealului.

Referinţe bibliografice

Ailincăi, Cornel. *Întroducere în gramatica limbajului visual*. Bucureşti: Polirom, 2010.
Arnheim, Rudolf. *Arta și percepţia vizuală.* Iași: Polirom, 2011.
Brion, M. *Arta abstractă*. Bucureşti: Meridian, 1972.
Bartos M. *Compoziţia în pictură*. Bucureşti: Polirom, 2009.
Borev, Iurii. *Estetica*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1979.
Parot P.D.F *Dicţionar de psihologie*. Bucureşti: Humanitas, 2006.
Prut, Constantin. *Dicţionar de artă modernă și contemporană*. Bucureşti: Universul enciclopedic, 2002.
Norbert, Sillamy. *Dicţionar de psihologie*. Bucureşti : Univers enciclopedic, 1996.
Florea, Eleonora. *Teoria artelor plastice*. Chişinău, 2011.
Kandinsky, W. *Spiritualul în artă*. Bucureşti: Meridiane, 1994.
Taine, Hippolite. *Filosofia artei*. Bucureşti: Meridiane, 1991.
Каган М. *Морфология искуства*, Москва: Ленинград, 1972.

CZU: 81'34:781.6

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА КАК ЖАНРА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Марина МАМАЛЫГА
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

This article characterizes the scientific literature dedicated the theoretical problems of the piano duet as a genre of composer creation. The indicated area became the subject of special research only in the musicology works of the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries. The works devoted to music for this performing consist can be divided in two groups: the first comprehends the general theoretical and methodological problems of the piano duo repertoire, the second considers specific works for two pianos, written by any composer or performed by some kind of piano duet. It analyzes the works of the first group, having a general theoretical character. They belong to the musicologists-researchers and pianists-performers from Moscow, St. Petersburg, Minsk and other cities of the former USSR, captures attention to the definitions such as piano ensemble and piano duo, offers different kinds of classifications, reveals the main stages of the development of a piano-duo repertoire, contains methodological materials. The article comprehends the terminology proposed by different authors, and also considers the specifics of the difference between the two types of piano ensemble – four-handed and piano duo. The development of these two main types of the piano duet genre is represented by two sides – chamber, it's characteristic of music intended for four-handed performance, and concerto, distinguishing music composed for two pianos. The specificity of the differences between piano duo and four-handed compositions considered in this article makes it possible to formulate those provisions which give possibilities to analyze works for two pianos created by composers of the Republic of Moldova.
Keywords: *piano duo, genre, ensemble, chamberness, concert performance, musical compozition*

Фортепианный дуэт как жанр композиторского творчества стал предметом специального исследования лишь в музыковедческих работах второй половины XX – начала XXI вв. Труды, посвященные музыке для этого исполнительского состава, можно разделить на две группы: первая осмысливает общетеоретические и методические проблемы фортепианно-дуэтного репертуара, вторая в историческом плане рассматривает конкретные произведения для двух роялей, написанные тем или иным композитором или исполненные каким-либо фортепианным дуэтом. В данной статье анализируются работы первой группы, имеющие общетеоретический характер. Они принадлежат перу музыковедов-исследователей и пианистов-исполнителей из Москвы, Санкт-Петербурга, Минска и других городов бывшего СССР, привлекают внимание к определению понятия фортепианный ансамбль и фортепианный дуэт, предлагают разного рода классификации фортепианных ансамблей, раскрывают основные этапы развития фортепианно-дуэтного репертуара, содержат материалы методического характера.

Принципиальное значение имеет проблема дефиниции фортепианного дуэта, которая затрагивается в трудах Е. Сорокиной, Н. Катоновой, О. Гринес, Н. Лукьяновой, И. Польской и В. Петрова. Исторически первым стало определение Е. Сорокиной, которая в книге «Фортепианный дуэт» разграничивает понятия фортепианного ансамбля и фортепианного дуэта. Музыковед трактует их соотношение как общее и частное, указывая, что фортепианный ансамбль — это объединение нескольких музыкантов в единый исполнительский состав, в числе которых имеется пианист, а фортепианный дуэт — это ансамбль двух пианистов. При этом она не проводит четкой границы между дуэтами пианистов, играющих на одном или двух инструментах[1]. Следовательно, определение Е. Сорокиной отличается обобщенностью и многозначностью.

Примерно так же, как Е. Сорокина, трактует соотношение фортепианного ансамбля и фортепианного дуэта Н. Лукьянова в исследовании «Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века». Она высказывает мысль о том, что фортепианный ансамбль есть обобщающая категория, а фортепианный дуэт объединяет в себе «индивидуальные характеристики четырехручного дуэта и ансамбля двух фортепиано» (Лукьянова 1).

К проблеме терминологии обращается и Н. Катонова, посвятившая фортепианному дуэту ряд статей и диссертацию «Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра». Она привлекает внимание к общепринятой в мировой практике дифференциации понятий “piano duet” как игра в четыре руки на одном инструменте и “piano duo” — игра на двух роялях и справедливо отмечает, что «в отечественной профессиональной терминологии жанровые понятия разделены нечетко: произведения для двух фортепиано зачастую называются и „дуэтом” и „фортепианным ансамблем”— так же, как и состав исполнителей» (3). Н. Катонова замечает также, что определение «фортепианный дуэт» используется как название исполнительской категории или номинации на международных конкурсах и фестивалях, где участники, как правило, составляют свои программы из произведений и в четыре руки, и для двух фортепиано Кроме того, Н. Катонова указывает, что жанрово-обобщающий термин «фортепианный ансамбль» применим также к малосоставному инструментальному ансамблю с участием фортепиано — трио, квартету, квинтету. В итоге музыковед предлагает следующие термины: «четырехручный дуэт» — ансамбль двух пианистов за одним инструментом; «ансамбль двух фортепиано», или «двухрояльный ансамбль» — ансамбль двух пианистов за двумя инструментами; и «много(мульти)-клавирный ансамбль» — фортепианный ансамбль нескольких пианистов за несколькими инструментами (Катонова 3).

Оригинальные идеи высказывает И. Польская, которая концентрирует внимание на процессе исторической эволюции фортепианного ансамбля и анализирует различные виды фортепианно-дуэтной романтической литературы. В работе «Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке» И. Польская разграничивает «константные» (из двух исполнителей на одном или двух инструментах) и «релятивные» (из другого числа исполнителей) ансамбли. Кроме того, исходя

из того, что игра на одном инструменте отличается тембровой однородностью (монотембровостью), а звучание двух и более инструментов приводит к явлению сложного тембра, она вводит понятие «монотембрового ансамбля» (игра на одном фортепиано в три, четыре, пять и шесть рук), «темброво-однородного» (игра на двух фортепиано: два исполнителя на двух инструментах) и «многофортепианного» ансамбля (три, четыре, и более исполнителей на трех, четырех и более инструментах) (Польская 4).

Сходную точку зрения на содержание понятий «фортепианный ансамбль» и «фортепианный дуэт» высказывает О. Гринес, автор труда «Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера». Музыковед считает, что понятие фортепианного ансамбля включает в себя четырехручный фортепианный дуэт, а также двухрояльный и многоклавирный ансамбль. Поэтому, сравнивая термины “piano duet” и “piano duo”, она предлагает считать “piano duet” синонимом четырехручного монотембрового ансамбля, а “piano duo” — константным двухрояльным ансамблем. Все остальные модификации фортепианного ансамбля (в три, четыре и более рук на двух и более инструментах) исследователь предлагает именовать неконстантными (релятивными) и употреблять для них общий термин — «ансамбль, с указанием количества исполнителей, рук и инструментов» (Гринес 7).

Еще одной важной музыковедческой работой, посвященной проблематике фортепианного дуэта, является труд В. Петрова «Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра». Фортепианный ансамбль, по мнению исследователя, — это универсальное понятие, а дуэт двух фортепиано — его разновидность. Фортепианный ансамбль включает в себя: ансамбль для одного фортепиано в четыре руки; собственно фортепианный дуэт, или дуэт двух однотембровых инструментов; многофортепианный — ансамбль на трех и более инструментах. В отличие от других исследователей, В. Петров однозначно определяет, что понятие фортепианного дуэта характеризуется обязательным наличием в едином пространстве и времени двух исполнителей и двух инструментов. Только подобным способом, по утверждению музыковеда, и «возникает истинный дуэт, точно так же, как и в других областях ансамблевого искусства: трио — это состав из трех инструментов, квартет — из четырех, квинтет — из пяти» (Петров 5).

Автор настоящей статьи разделяет утверждение В. Петрова о понятии фортепианного дуэта, также подразумевая под ним наличие двух исполнителей за двумя инструментами. Настоящее утверждение имеет принципиальный характер, поскольку является методологическим основанием для анализа музыкальной ткани произведений, написанных для двух фортепиано.

Действительно, особенности фактуры двухрояльных сочинений обусловлены исполнительским аппаратом подобных опусов. Так, уже Е. Сорокина разграничивает фактуру четырехручную и двухрояльную. Она, в частности, пишет: «Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и пр., в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию» (4). Важно также наблюдение

Е. Сорокиной о различии в характере музыки, создаваемой для этих ансамблей: «произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырехручного дуэта — к стилю камерного музицирования» (4). В этой связи она приводит показательный факт. Величайший пианист-виртуоз Ф. Лист, создав «Патетический концерт» для двух фортепиано, почти не оставил оригинальных четырехручных сочинений. Предпочитавший же камерное музицирование Ф. Шуберт, наоборот, никогда не писал двухрояльных вещей, сочиняя произведения, предназначенные для исполнения в четыре руки.

Аналогичные наблюдения содержатся и в брошюрах А. Ступеля «Беседа о камерной музыке» и «В мире камерной музыки», где музыковед проводит типологическое разделение фортепианного ансамбля на виды. Он справедливо отмечает качество камерности в четырехручных дуэтах и противопоставляет его концертности — в двухфортепианных ансамблях (Ступель 2). Свойство камерности четырехручного фортепианного ансамбля раскрывается также в вышеназванной работе И. Польской: «Жанровую специфику фортепианного дуэта [четырехручного — М. М.] отличает удивительная эмоциональная отзывчивость, общительность, сердечное взаимопонимание. Дуэт становится своего рода олицетворением идеального созвучия душ, живым воплощением романтической грезы, образом гармонично жизненного сосуществования во взаимном согласии, дружбе и любви» (1). Внимание автора сконцентрировано, главным образом, на четырехручном творчестве К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса.

И. Польская отмечает, что четырехручные миниатюры К.-М. Вебера (шесть пьес ор. 3, датированные 1801 г.; шесть пьес ор. 10, созданные в 1809 г. и пьесы ор. 60, возникшие в 1818 г.) преследуют преимущественно педагогические цели. У Ф Мендельсона-Бартольди сочинения для фортепианного дуэта приобретают уже большую весомость, о чем красноречиво говорят такие его сочинения как «Анданте с вариациями» ор. 83-а и «Блестящее аллегро» ор. 92, отражающие «развитие обоих основных направлений жанра — камерное музицирование и концертность» (Польская 13–14). Творческое наследие Ф. Шуберта в области четырехручной музыки представляет собой вершину раннеромантического фортепианного дуэта. Его «Фантазия f-moll» ор. 103 и масштабное «Allegro» ор. 144 отличаются особым драматизмом и масштабностью, и, наряду с сольной фантазией «Скиталец», являются одними из первых образцов романтической одночастной инструментальной поэмы. В дуэтных циклах Р. Шумана: восемь полонезов, «Восточные картины», двенадцать пьес для маленьких и больших детей, «Бальные сцены», «Детский бал», — преобладает, в основном, детская, бальная и ориентальная тематика. Фортепианные дуэты И. Брамса: «Вальсы» оп. 39, «Песни любви» ор. 52-а, «Новые песни любви» ор. 65-а, «Венгерские танцы», «Русский сувенир» и его единственное крупное циклическое четырехручное сочинение «Вариации на тему Р. Шумана», венчают линию развития жанра в австро-немецкой романтической музыке. В целом, рассмотренное И. Польской творчество композиторов-романтиков в фортепианно-дуэтной области дало мощный импульс для развертывания

новейших тенденций в искусстве конца XIX – начала XX века и послужило базой для последующего этапа эволюции дуэтного мышления.

В противовес камерности четырехручной музыки свойство концертности фортепианного дуэта подчеркивается Н. Лукьяновой, которая усматривает тесную связь между развитием фортепианно-дуэтного исполнительства и композиторской активностью в данной области. Музыковед, в частности, пишет:

> *[…]«Усиливаясь из года в год, активизировался интерес композиторов и исполнителей к жанру фортепианного ансамбля. В результате сама жизнь предуготовила яркому, эффектному, обладающему почти безграничными возможностями и широким спектром бытования жанру занять лидирующие позиции в сфере камерного инструментализма и концертного исполнительства. С 1990-х годов фортепианный дуэт во всем мире обрел фестивальный конкурсный статус»* (Лукьянова 1).

Следовательно, можно сделать вывод о том, что в самом общем плане репертуар двухрояльных дуэтов в первую очередь выявляет проблему «концертности».

Показательно, что вопросы исторической эволюции фортепианно-дуэтной сферы композиторской деятельности от ее истоков вплоть до современности, освещенные Н. Катоновой, также проходят с позиции формирования родовых черт концертности, связанной с элементами соревнования инструментов в условиях совместного исполнения. Исследователь пишет о том, что история ансамбля двух фортепиано восходит к барочным формам музицирования середины XVI века, когда ведущими формами инструментального мышления являлся концерт.

В эпоху классицизма ансамбль двух фортепиано продолжал развиваться как концертный жанр, чему в немалой степени способствовала симфонизация инструментальной музыки в целом, при этом:

> *[…]«воспринятая В.-А. Моцартом от И.-Х. Баха композиционная техника сочинений для двух концертирующих инструментов, проявившаяся в сочетании сольного характера партий с ансамблевым распределением фактуры, а также диалог партий и «обмен» тематическим материалом практически не менялась до конца XIX столетия»* (Катонова 5).

Исходя из сказанного представляется уместной предлагаемая в настоящей статье параллель между фактурой двухрояльных сочинений и способом изложения музыкального материала концертов для фортепиано с оркестром в переложениях для двух роялей. Идея диалога и конкурентности обеих партий, усовершенствованная композиторами в музыке для фортепианного дуэта, точно так же получила свое воплощение и в концертах для фортепиано с оркестром. Только в последнем случае в качестве полноправного партнера и «конкурента» выступает оркестр, а когда речь идет о переложении оркестровой партитуры концерта в клавир, функции оркестра выполняет второй рояль, реализуя всевозможные сложности оркестровой фактуры средствами фортепиано. Говоря о специфике этих трудностей, стоит отметить широкий охват диапазона инструмента и,

особенно, насыщенность фактуры, которая включает в себя большое количество оркестровых голосов, передача которых на рояле является непростой задачей. С одной стороны, рояль — инструмент универсальный и, действительно, уникальный, поскольку его неограниченные возможности позволяют воспроизвести практически любое инструментальное сочинение при наименьших потерях «оркестровых» голосов, сохраняя при этом свои оригинальные качества и узнаваемость[2].

С другой стороны, рояль, конечно, был и остается инструментом монотембровым и невозможно в полной мере требовать от него того, чего у него нет — абсолютно точной передачи оркестровых красок. Подобные вещи зависят уже от мастерства исполнителя (или исполнителей), от уровня их мышления, определенной степени технической свободы и различных других факторов, необходимых при решении любой исполнительской задачи.

Есть еще один факт, который определяет сходство между сочинениями для фортепианного дуэта и переложениями для двух роялей концертов для фортепиано с оркестром. В случае последних имеется в виду то, что оркестр всегда находится под управлением дирижера. При переводе оркестровой версии в фортепианную, она как будто оставляет за собой право быть тем «невидимым» дирижером и принимает на себя функции, полностью удерживающие на себе темпо-ритмический каркас сочинения, дающие солисту определенную свободу, но, при этом, не позволяя ему вырваться за рамки допустимого. Ведь ту же самую функцию выполняет второй рояль и в сочинениях для фортепианного дуэта. Его партия, будучи не всегда настолько виртуозно развитой, как у первого, сохраняет при этом функцию того самого «невидимого» дирижера. Удерживая темпо-ритмический и звуковой баланс произведения, она, опять же, не позволяет «развалиться» общей конструкции, а скрепляет ее.

Теоретической базой для изучения качества концертности сочинений для двух фортепиано служат музыковедческие труды, начало которым положил Б. Асафьев. Так, в «Книге о Стравинском» Б. Асафьев пишет, что принцип концертности как соревнования заключается не в одном виртуозном превосходстве, а «…в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически» (218). При этом, как добавляет исследовательница молдавских фортепианных концертов А. Варданян, «под концертностью понимаются и внешние качества жанра — его репрезентативность, эстрадная эффектность, виртуозность, общая активность движения, энергичное мелодическое развертывание» (32).

С этой точки зрения актуальны также исследования И. Кузнецова и А. Уткина. В статье «Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании» И. Кузнецов предлагает исторический обзор отдельных трактовок понятия «концертность». Исследователь понимает концертность многозначно: «во-первых, как свойство, качество музыки, присущее различным жанрам, во-вторых, как квинтэссенцию общих принципов жанра и формы концерта, в-третьих, как исторический тип (форму)» (Кузнецов 130). Ученый отмечает универсальный характер концертности как метода музыкального мышления и характеризует

совокупность интонационных процессов, жанровых и композиционных особенностей, виртуозных и технических элементов, а также специфических приемов, свойственных ей. Помимо концертирования это импровизационность, диалогичность и др. В работе А. Уткина «О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке» излагается мысль о присущей жанру концерта «…амбивалентности, состоящей в нерасторжимом единстве соперничества и согласия, противостояния и взаимодополняющего развития тезиса и антитезиса» (68).

То же самое можно сказать и о произведениях для двух фортепиано, где на базе одного из законов диалектики, определяемого как «единство и борьба противоположностей», осуществляется диалог между партиями двух равноправных исполнителей, каждый из которых располагает полным звуковысотным диапазоном рояля.

Таким образом, рассмотренная специфика различий двухрояльных и четырехручных сочинений позволяет сформулировать те положения, следования которым дает возможность анализировать произведения, написанные для двух фортепиано. Первое из них касается фактуры, компоненты которой распределены между партиями двух исполнителей за двумя инструментами, а второе, тесно соприкасающееся с предыдущим, связано с пространственной локализацией участников фортепианного дуэта, приводящее к усилению качества инструментального театра. При этом рояли могут быть расположены либо «vis-à-vis» («лицом к лицу»: первый рояль слева, второй — справа), либо рядом (первый инструмент ближе к краю сцены, второй — дальше).

Проблема особенностей музыкальной ткани в двухрояльных сочинениях является ключевой при анализе любого сочинения, написанного для данного исполнительского состава. Принципиально важным становится тот момент, что в таком сочинении равноценно используется диапазон двух отдельных инструментов, и, следовательно, в равной степени охватываются верхний и нижний регистры первого и второго роялей. Конечно, если углубиться в рассмотрение данного факта, и говорить о функциях каждого из инструментов в отдельности, то даже в двухрояльной музыке, при «справедливом», казалось бы, распределении компонентов фактуры, первенство в проведении важнейших тем в какой-то степени больше принадлежит первому роялю. Но, даже при таких обстоятельствах, композитору представляется значительная возможность для экспериментов. Это и простор для использования различных подголосков и перекличек между партиями двух инструментов, красочных гармонических созвучий и виртуозных фигураций, и, самое главное, фактурное варьирование музыкального материала, отсутствие его четкой разграниченности на «только мелодию» или «только аккомпанемент». Последнее как раз свойственно четырехручному репертуару, когда в распоряжении автора, и, соответственно, двух исполнителей всего один инструмент, а, значит, и одна клавиатура. Поэтому налицо четкое разделение функций обеих партий: первая является мелодической и располагается в верхнем регистре фортепиано, вторая, чаще всего представляющая собой аккомпанемент, занимает нижний регистр.

Таким образом, сравнивая общую картину соотношения партий в двухрояльном и четырехручном дуэте, видно, что несомненным превосходством обладает первый из них. Это связано с очевидным преобладанием «количества звучания», поскольку два рояля звучат, несомненно, ярче, красочней и масштабней, нежели один. Не случайно, многие оркестровые сочинения перекладывались композиторами именно для двух роялей, поскольку транскрипции такого рода максимально приближали произведение к оригиналу, за счет чего позволяли передать большое количество всевозможных оркестровых «голосов» и их переплетений, а также по-новому воплотить богатство и красоту гармонии.

Сноски

[1]Е. Сорокина констатирует также, что имеются, помимо этого, опусы для рояля в три, четыре, пять и шесть рук, требующие троих исполнителей (независимо от того, играют они за одним инструментом или за двумя).

[2]Как известно, в эпоху композиторов-романтиков многие симфонические произведения были адаптированы для «уха» простого слушателя именно благодаря их переложению и концертному исполнению на фортепиано или на двух фортепиано.

Библиографические ссылки

Асафьев, Борис. *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 1977.

Варданян, Алена. *Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI веков.* Berlin: Schaltungsdienst Lange o.H. G., 2017.

Гринес, Ольга. *Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера.* Автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2005.

Катонова, Наталья. *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра.* Автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2002.

Кузнецов, Игорь. «Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании», *Вопросы методологии советского музыкознания,*(1981): 127–157.

Лукьянова, Надежда. *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда —Санкт-Петербурга второй половины XX века.* Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 2006.

Петров, Владислав. *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра.* Автореф. дисс. канд. иск. Астрахань, 2006.

Польская Ирина. *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке.* Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1992.

Сорокина, Елена. *Фортепианный дуэт*. Москва: Музыка 1988.

Ступель, Александр. *Беседа о камерной музыке.* Москва: Музгиз, 1963.

- - - . *В мире камерной музыки.* Ленинград: Музыка, 1970.

Уткин, Алексей. «О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке», *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов*, (1979): 63–84.

CZU: 070

CONFLICTUL DE INTERESE. MANIFESTĂRI ÎN JURNALISM

Victoria BULICANU
Universitatea de Stat din Moldova

The multiple relationships that journalists set up in their daily work are not always free from the dangers of misunderstandings, conflicts, disagreements, including those with information sources. It makes more difficult the documentation process and, ultimately, the realization of a journalistic material which purpose is to inform the public about topics of great interest. These situations of unequivocal, unsafe interpretation sometimes generate a critical attitude towards media activity among the public, with obvious consequences: lack of credibility of the press, suspicions of partisanship, ironic attitude towards the press, etc. This multitude of sensible situations and attitudes, not exactly appropriate to a transparent journalistic activity, has led to the study of the phenomenon of conflict of interest in the journalistic activity, a phenomenon, also present in other fields of human activity, from the perspective of approaches, deontology definitions etc. The article below tries to reveal all the characteristics of conflict of interests in journalistic activity and possibilities to avoid it and to keep the profession's image on the corresponding level of ethics.
Keywords: *conflict of interests, ethics, public interest, transparency, promoting, individual responsibility, civil society, organizational culture.*

Multiplele relaţii pe care le stabilesc zilnic jurnaliştii în activitatea lor cotidiană nu sunt întotdeauna lipsite de pericolul neînţelegerilor, conflictelor, dezacordurilor, inclusiv, cu sursele informaţionale, iar acest fapt îngreunează mult procesul de documentare şi, finalmente, de realizare a unui material jurnalistic menit să informeze publicul despre subiecte de larg interes. Prezenţa logică a factorului uman în activitatea presei poate conduce, inevitabil, la apariţia unor situaţii când interesele celor care relaţionează nu pot fi considerate tocmai congruente, astfel stabilindu-se anumite situaţii în care cei care interacţionează vor fi nevoiţi să aleagă ceva în detrimentul altcuiva. Tocmai aceste situaţii de echivoc, lipsite de o interpretare sigură, generează uneori în rândul publicului o atitudine critică în adresa activităţii media, cu consecinţe evidente: lipsă de credibilitate a presei, bănuieli de partizanat, atitudine ironică faţă de presă etc. Acest amalgam de situaţii şi atitudini neunivoce, nu tocmai corespunzătoare unei activităţi jurnalistice transparente a condus la studierea fenomenului conflictului de interese în activitatea jurnalistică, fenomen, de altfel, prezent şi în cadrul altor domenii de activitate umană, din perspectiva abordărilor, definiţiilor deontologiei etc.

Cercetătoarea Radu R. opinează că definirea conflictului de interese "nu poate fi bătută în cuie" (Radu, 178), pentru că domeniul comunicării, cu actorii de bază ai acestuia, este unul într-o continuă schimbare, flexibil şi care nu prea poate impune bariere sau graniţe între activităţi corecte şi cele incorecte. În acest sens, autoarea propune utilizarea de fiecare dată a termenelor „deontologic" şi „nedeontologic" [ibidem], în procesul de stabilire a corespunderii deciziilor adoptate de jurnalişti, în activitatea lor cotidiană legată de reflectarea

evenimentelor de interes public. Este întotdeauna mai simplu să stabilim dacă un comportament este deontologic sau nu, dacă îl raportăm la anumite norme profesionale. Ghidul practic Conflictul de interese în activitatea jurnalistică, elaborat de Consiliul de presă din RM, face trimitere la Legea 16/2008 cu privire la conflictul de interese şi care defineşte conflictul de interese ca fiind „conflictul dintre exercitarea atribuţiilor funcţiei deţinute şi interesele personale ale persoanelor (...), în calitatea lor de persoane private, care ar putea influenţa necorespunzător îndeplinirea obiectivă şi imparţială a obligaţiilor şi responsabilităţilor ce le revin potrivit legii" (*www.lex.justice.md).* Legea leagă noţiunea de conflict de interese de exercitarea funcţiei publice (demnitari, conducătorii de autorităţi administrative, din domeniul sănătăţii publice şi al educaţiei, funcţionari publici etc.). Observăm că jurnaliştii, de facto, nu sunt vizaţi în această lege. În acelaşi timp, conştientizăm că responsabilitatea faţă de publicul larg, dar şi faţă de structura redacţională din care aceştia fac parte îi obligă să adopte un comportament etic ce ar influenţa pozitiv nivelul de credibilitate a informaţiilor transmise şi a activităţii per ansamblu a mass-media. De menţionat că majoritatea definiţiilor cu privire la conflictul de interese nu includ explicit şi referinţe la activitatea mass-media, ci, doar la activitatea funcţionarilor publici. Putem doar să deducem faptul că jurnaliştii sunt vizaţi indirect, datorită faptului că aceştia, la fel, desfăşoară activitate în interesul publicului. Conform studiului lui Susan Rose-Ackerman, conflictul de interese apare atunci când "o persoană îşi amestecă rolurile" (Rose-Ackerman, 4), autoarea reliefând importanţa identificării unei linii de demarcaţie clară între diverse tipuri de roluri pe care ar putea să le adopte jurnalistul în practica cotidiană. Organizaţia Transparency International identifică conflictul de interese şi în activitatea jurnalistică şi-l defineşte drept "o situație în care o persoană sau entitatea pentru care lucrează această persoană, fie că este vorba despre un guvern, o afacere, un institut de presă sau o organizație a societății civile, are de ales între îndatoririle și obligațiile aferente poziției pe care o deține, pe de o parte, și interesele sale private, pe de altă parte" (www.transparency.org.ro). Recomandarea nr. 10/2000 a Comitetului de Miniştri a Consiliului Europei defineşte conflictul de interese drept „acea situaţie în care oficialul are un interes privat care influenţează sau este de natură să influenţeze exercitarea cu imparţialitate şi obiectivitate a îndatoririlor sale publice" (www.cna.md). Cercetătorii Michael Davis şi Andrew Stark definesc conflictul de interese în felul următor: „Un conflict de interese este un set de circumstanțe unde există riscul ca raționamentul profesional sau acțiunile legate de un interes principal vor fi în mod nejustificat influențate de un interes secundar" (Davis; Stark, 24). În concordanţă cu definiţiile enumerate mai sus, vom stabili câteva caracteristici ale conflictului de interese în activitatea jurnalistică:

- existenţa anumitor concordanţe şi suprapuneri ale intereselor personale ale jurnalistului şi intereselor sale profesionale;
- lipsa de transparenţă prin nedivulgarea coinciderii intereselor personale cu cele profesionale;
- obţinerea de avantaje/beneficii materiale sau de alt tip prin menţinerea intereselor personale în acord cu cele profesionale;
- stabilirea unor relaţii în afara avantajelor materiale, capabile să influenţeze opinia publică, în detrimentul informării corecte.

În Republica Moldova, discuţii în spaţiul public, cu implicarea mass-media şi a societăţii civile cu referinţă la conflicte de interese potenţiale sau consumate au apărut abia în ultimii ani, odată cu creşterea pericolului aservirii presei şi monopolizării acesteia de către politicieni, formaţiuni politice şi funcţionari, Aplicarea prevederilor legale şi, în mod special, a sancţiunilor asupra presei, care admite conflicte de interese în activitatea jurnalistică încă nu este atât de evidentă, reieşind din faptul că legislaţia naţională nu include norme referitoare la ziarişti sau organizaţii mass-media. Prevederile existente sunt de natură etică, incluse în ghiduri de bune practici mediatice, coduri deontologice, recomandări etc. Astfel, în cadrul ghidului practic *Conflictul de interese în activitatea jurnaliştilor* oferă câteva recomandări, în scopul evitării creării situaţiilor de conflict de interese în activitatea ziariştilor. Iată câteva dintre ele:

- *jurnalistul trebuie să se ţină departe de o activitate politică militantă*, să nu participe la campania electorală a vreunui partid, să nu meargă ca participant la adunările publice organizate de partide și nu trebuie să etaleze în public însemnele sau materialele promoţionale (insigne, sigle, postere) ale vreunei formaţiuni politice;
- *jurnalistul trebuie să se abţină de la a face parte din structurile de conducere* (consilii de administraţie, poziţii manageriale) ale asociaţiilor care ar putea face obiectul activităţii sale jurnalistice. Fac excepţie formele asociative profesionale, cum ar fi sindicatele sau asociaţiile jurnaliştilor;
- *jurnalistul nu va relata niciodată subiecte în care membri ai familiei sale – rude de sânge sau prin alianţă – sunt parte*;
- *jurnalistul nu va solicita și nu va primi niciodată de la terţe persoane bani sau alte foloase*, pentru el sau pentru alţii, pentru a-și îndeplini obligaţiile editoriale. Cadourile care depășesc, ca valoare, costurilor unor daruri simbolice, vor fi refuzate sau returnate;
- *dacă jurnalistul trebuie să se întâlnească cu sursa sa la un prânz sau „la o cafea", e de preferat să poată propune singur locul*, pentru a se asigura că își poate plăti singur consumaţia;
- *jurnalistul nu va efectua deplasări ale căror costuri sunt plătite de alte părţi decât redacţia sa*. Chiar și atunci când sponsorul specifică expres că nu condiţionează deplasarea de un conţinut favorabil al materialului jurnalistic, există riscul ca astfel de aşteptări să existe sau ca percepţia publică să lucreze în defavoarea jurnalistului (www.consiliuldepresa.md).

Jurnalismul moldovenesc, mai mult decât oricare alt domeniu din această ţară, are nevoie de credibilitate în ochii publicului autohton, dar şi cel de peste hotare (atunci când sunt preluate materiale din presa moldovenească pentru a fi citate de către media din alte ţări), pentru a obţine reputaţia de domeniu în care-şi exercită activitatea doar profesioniştii. Se ştie că activitatea jurnalistică din ultimii ani este adesea supusă unui val de critici vehemente, venite, adesea, chiar din partea specialiştilor în domeniu, dar şi din partea analiştilor, politicienilor, membrilor activi ai societăţii civile etc. Cei din urmă pun la îndoială corectitudinea exercitării meseriei de jurnalist, în condiţiile în care normele deontologice ale acestei meserii sunt adesea ignorate, criticate sau chiar încălcate, cu bună ştiinţă. Prezenţa, ignorarea, dar şi promovarea conflictelor de interese în presă conduce la

faptul că meseria de jurnalist cedează locul subtil şi voalat adesea, meseriei de *promoter,* ale cărui interese nu întotdeauna coincid cu informarea obiectivă a cetăţeanului, ci, mai degrabă, şlefuirea şi lustruirea imaginii celui care finanţează deschis sau secret instituţia sau jurnalistul însuşi. Peter Gross, în binecunoscuta lucrare „Mass-media şi democraţia în ţările Europei de Est", observă: „lipsesc două aspecte ale mass-media est-europene: funcţia de serviciu public de bună-credinţă şi profesionalismul jurnalistic, un subiect controversat, dar esenţial. La sfârşitul anilor '90, mass-media au devenit subordonate sau corespunzătoare unui număr mare de interese variate, predominant politice şi comerciale" (Gross, p.177).

În Republica Moldova, conflictul de interese în practica mediatică este asociat în percepţia publicului cu simpla cumpărarea a acceptului jurnalistului, prin oferirea directă a unor sume de bani, pentru ca acesta să scrie, să vorbească, să promoveze, să aducă în atenţia tuturor subiecte ce interesează finanţatorul/comanditarul subiectelor. Menţionăm că acest negoţ se realizează, totuşi la nivel de redacţie, dar nu individual, în acest fel toţi jurnaliştii aflându-se în postura de prestatori de servicii informaţionale, postură condamnabilă, umilitoare şi abominabilă în ochii jurnaliştilor din presa independentă. Cea mai mare suspiciune de promovare a anumitor conflicte de interese cade asupra ziariştilor, specializaţi în realizarea materialelor cu tematică economică. „Un ziarist care scrie despre companii poate fi privit cu multă suspiciune dacă el sau apropiaţii săi deţin afaceri în domenii conexe celor despre care scrie. Suspiciunea apare ca urmare a faptului că jurnaliştii au un acces privilegiat la informaţii despre companiile cotate la bursă şi pot folosi aceste informaţii în interesul lor sau al apropiaţilor lor" (Radu, 192).

Jurnalismul economic nu trebuie considerat singurul domeniu de activitate mediatică cu riscuri sporite de promovare a conflictelor de interese. Jurnalismul politic este, la fel de mult, supus riscului, pătrunderii de interese ascunse în activitatea mediatică. Prezentarea subiectelor politice de către mass-media se realizează astăzi din perspectiva unui joc complex între puterea politică, actorii sociali, jurnalişti şi public. Politica se desfăşoară, din ce în ce mai mult, de pe canalele de televiziune, din primele pagini ale ziarelor, pentru că liderii politici formează alianţe nu numai cu alţi politicieni, dar şi cu reprezentanţii mass-media. Şi chiar dacă mediile dintr-un stat democratic vor încerca să fie independente de puterea politică şi cea economică, oferindu-i publicului informaţii din cele mai variate şi diferenţiate, puterea politică, prin intermediul liderilor acesteia, va încerca de fiecare dată să se adapteze principiilor şi cauzelor primare de activitate în presă, venind în centrul atenţiei desfăşurării faptelor, prin metode reprobabile. „Se realizează în felul acesta aşa-zisa „împrietenire" a politicienilor cu mass – media şi realizarea unei legături invizibile, indiferent de caracteristicile acesteia, între presă şi elementele politicii, în scopul obţinerii acelei situaţii de „win-win" (Bulicanu, 319). Putem stabili câteva situaţii în care jurnalistul poate fi suspectat de implicare în conflict de interese, în cazul în care:

- jurnalistul realizează emisiuni, materiale jurnalistice cu subiect politic, în urma primirii unei sume de bani din partea unor oficiali politici sau persoanelor interesate de promovarea imaginii unui politician sau formaţiuni politice;

- jurnalistul este membru al vre-unui partid politic, ale cărui interese sunt promovate constant de către acesta în presă;

- jurnalistul este fondatorul unei formaţiuni politice, şi este interesat în prezentarea acesteia într-o lumină favorabilă de fiecare dată;

- jurnalistul acceptă cadouri sau alte favoruri de la politicieni cu o valoare nominală foarte mare, cu excepţia celor simbolice (pixuri, agende, mape). Valoare nominală a darurilor primite de la politicieni şi care pot fi acceptate de către jurnalişti, ar trebui stabilită în interiorul redacţiei, pentru a nu lăsa loc de interpretări, inclusiv, în cadrul redacţiei;

- redacţia acceptă contra cost materiale scrise de către alte persoane, interesate de promovarea politicului şi care nu sunt marcate corespunzător , în vederea delimitării conţinutului de opinia redacţiei etc.

Jurnalismul sportiv, de asemenea, este supus valului de critici venite din partea membrilor societăţii civile, pentru suspiciuni de conflicte de interese în reflectarea evenimentelor sportive. Totuşi acest domeniu al jurnalisticii este mult mai dezvoltat în ţările occidentale, având interese mari financiare pentru promovarea sportivilor, cluburilor, activităţilor sportive, competiţiilor etc., ceea ce şi cauzează apariţia atitudinilor critice. În Republica Moldova, în lipsa unei infrastructuri sportive dezvoltate, jurnalismul sportiv ar putea fi unul dintre ultimele domenii asupra căruia ar plana bănuiala conflictelor de interese, dar și aici am putea identifica situaţii de conflict, în cazul în care:

- jurnalistul reflectă evenimente sportive, în urma primirii unor sume de bani de la entităţile interesate (cluburi sportive, asociaţii, sportivi, funcţionari din cadrul Comitetelor olimpice etc.);

- jurnalistul este acţionar la vre-un club sportiv a cărei activitate a prezintă în presă;

- jurnalistul desfăşoară, în paralel, activităţi sportive în cadrul unor structuri sportive, ale căror activităţi sunt reflectate de către acesta în presă;

- jurnalistului îi sunt achitate cheltuielile pentru deplasări în străinătate pentru reflectarea competiţiilor sportive de către clubul sportiv, participant la aceste competiţii etc.

Aşa precum am arătat mai sus, în vederea evitării apariţiei situaţiilor de conflict de interese, fiecare redacţie ar trebui să desfăşoare un dialog permanent cu angajaţii instituţiilor media, privind conştientizarea, anticiparea şi prevenirea situaţiilor de conflict de interese. Redacţiile unor ziare prestigioase din Occident, spre exemplu au definite clar situaţiile, pe care jurnaliştii angajaţi ai acestor instituţii ar trebui să le evite, pentru a nu fi concediaţi. Astfel, codurile deontologice redacţionale impun interdicţii de a exploata în interes personal o informație obținută în calitate de ziarist. Jurnalistul nu poate face investiții în domeniul despre care scrie și nu poate fi consilierul celor despre care scrie (de exemplu, domeniul economic, politic, al artei etc.) *(www.nytimes.com)*. De asemenea, niciun jurnalist de la New York Times nu poate avea acțiuni sau alte interese financiare, inclusiv o poziție în consiliul de administrație al unei companii sau industrii despre care scrie sau despre care supervizează publicarea unor materiale în mod obișnuit (interdicția este valabilă pentru toate domeniile). În ceea ce privește implicarea politică, jurnaliștilor de la New York Times le este interzis să poarte însemnele unui partid, să țină discursuri în fața unor adunări care ar da impresia de partizanat (suporteri ai unui candidat, grupuri de lobby etc.) [ibidem]. De asemenea, jurnalistul nu poate face campanie sau susține în vreun fel un candidat, și nu poate nici să doneze sau să strângă

bani pentru un candidat. Astfel de reglementări intra-redacţionale ar putea responsabiliza chiar mai mult angajaţii decât codurile deontologice valabile pentru toţi membrii breslei. Practica occidentală de stipulare documentată a cerinţelor redacţiei faţă de integritatea jurnalistului, din păcate, încă nu a fost implementată la nivel de redacţii şi în Republica Moldova. Despre pericolele conflictelor de interese în activitatea individuală a jurnaliştilor, în redacţiile moldoveneşti se discută într-un cadru neformal, de obicei, atunci când apar anumite bănuieli despre nivelul de echidistanţă a jurnalistului, despre felul în care au fost obţinute informaţiile, despre diversitatea surselor consultate în scrierea materialului, despre opinia personală a jurnalistului, prezentă uneori în materialele de informare, datorită neatenţiei sau neprofesionalismului etc.

Pe lângă pericolele de întrepătrundere a intereselor în activitatea jurnalistică din afara redacţiilor, Schultz consideră că pericolul exercitării presiunilor de către conglomeratele media asupra jurnaliştilor este la fel de real (Schultz, 214). Conflictul de interese susţinut şi promovat în practica redacţională nu înseamnă altceva decât un act de corupţie morală, în primul rând, iar, mai apoi, şi materială, a cărui participanţi sunt cei care ar trebui să condamne astfel de practici la nivel de societate.

Cele mai simple principii, care ar putea oferi reporterului siguranţa faptului că acesta nu va cădea în plasa conflictelor de interese ar fi următoarele:

- respectarea interesului public în activitatea zilnică;
- susţinerea transparenţei activităţii instituţiilor publice şi politice şi controlului exercitat de către public asupra acestora;
- promovarea responsabilităţii individuale şi a exemplelor pozitive în practica jurnalistică;
- cunoaşterea fenomenului privind conflictul de interese şi condamnarea acestuia prin identificarea instituţiilor media şi jurnaliştilor, nemijlocit, care-l promovează vădit sau ascuns;
- promovarea culturii organizaţionale intolerante faţă de conflictul de interese;
- purtarea unui dialog permanent cu angajaţii instituţiilor media, privind conştientizarea, anticiparea şi prevenirea situaţiilor de conflict de interese;
- atenţionarea societăţii civile despre pericolele în activitatea presei cu referire la conflictul de interese, prezent nu doar în activitatea funcţionarilor publici, aşa precum este perceput astăzi de societatea civilă, ci şi în activitatea jurnaliştilor;
- transparentizarea şi documentarea oficială a resurselor financiare obţinute din activitatea mediatică, pentru evitarea interpretărilor şi suspiciunilor din spaţiul public vis-a-vis de obiectivitatea şi imparţialitatea jurnaliştilor care activează în instituţiile media;
- separarea clară şi vizibilă a conţinutului cu caracter publicitar de materialele cu conţinut clar informativ, prin marcarea primului tip cu însemne corespunzătoare, cunoscute publicului larg;
- verificarea atentă a textelor de către editorii redacţiei, înainte de publicarea acestora, pentru a înlătura orice bănuială de promovare a unor conflicte de interese de către redactor, fie din inconştienţă, fie cu bună ştiinţă;

- sprijinirea, inclusiv de către jurnaliști, a activității societății civile, în special a organizaţiilor ce activează în domeniul drepturilor omului și a celor de susţinere a jurnaliştilor;

- reflectarea eforturilor de eliminare a corupției în domeniul accesului la informațiile de interes public.

Principiile enumerate mai sus nu sunt deloc simplu de respectat în țări cu democrații fragile, precum este și țara noastră. Cunoașterea modalităților în care acestea pot fi aplicate de către ziariști, nu garantează și faptul că acestea vor fi respectate în practica cotidiană, reieșind din mai multe cauze, una dinte cele mai evidente fiind statutul presei moldovenești - parțial liberă, potrivit rapoartelor internaționale, fiind subordonată mai multor interese, de cele mai multe ori politice, iar aceasta îngreunează mult activitatea jurnaliștilor, per ansamblu. Cunoașterea principiilor, însă garantează posibilitatea de solidarizare a jurnaliștilor, de luare de atitudine în cazuri de abuz, de mediatizare a ilegalităților ce se produc în domeniu, de apel la instituțiile internaționale specializate, iar toate aceste acțiuni ar asigura, de facto, responsabilizarea jurnaliștilor și a conducerii instituțiilor de presă din care aceștia fac parte, în vederea realizării meseriei în concordanță cu principiile etice recunoscute.

Referințe bibliografice

Bulicanu, Victoria. *Personalizarea politicii în mass-media între „politcorrectness” şi populism*. În: La Francopolyphonie. Langues. Litterature. Culture et pouvoir. 2010, Nr. 5. Chişinău: Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale, ULIM, p. 312–320.

Davis, Michael; Stark, Andrew. *Conflict of interest in the professions*. Oxford: University Press 2001.

Gross, Peter. *Mass-media și democrația în țările Europei de Est*. Iaşi: Polirom, 2004.

Radu, Raluca. *Deontologia comunicării publice*. Iaşi: Polirom, 2015.

Rose-Ackerman, Susan. *Corruption and conflicts of interest*. Northampton: Edward Elgar Publishing, 2014.

Schultz, Bernard. *Sports Media: Reporting, Producing and Planning.* Burlington: Focal Press, 2013.

Conflictul de interese în activitatea jurnaliştilor. Ghid practic. Disponibil: *http://www.consiliuldepresa.md/upload/ghid-conflictul-de-interese-in-activitatea-jurnalistilorpdf-5adf9777c4430.pdf* (accesat 20.07.2018)

Ethical Journalism. A Handbook of Values and Practices for the News and Editorial Departments of New York Times. Disponibil: https://www.nytimes.com/editorial-standards/ethical-journalism.html *(accesat 21.07.2018)*

Instrumente Anticorupție. Prevenirea conflictelor de interese. Disponibil: https://www.transparency.org.ro/stiri/newsletter/TIRONewsletter201518.pdf *(accesat* 23.07.2018)

Legea Nr. 16 din 15.02.2008 cu privire la conflictul de interese. Disponibil: http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=342787 (accesat 23.07.2018)

Recomandarea nr. 10/2000 a Comitetului de Miniştri a Consiliului Europei. Disponibil:https://www.cna.md/public/files/legislatie/rec_2000_10_cod_conduita_funct_public.pdf (accesat 23.07.2018)

Ștefan, Laura. *Ghid practic pentru conflicte de interese şi incompatibilităţi*. Disponibil: http://sar.org.ro/wp-content/uploads/2011/08/TRAINING-BOOK.pdf (accesat 22.07.2018).

CZU: 81'42

IPOSTAZE FEMININE EUROPENE ÎN DISCURSUL MASS-MEDIA ACTUAL

Mădălina BĂLU
România, drd. ULIM

The strength of communication is given by the means used in the discourse, which are constructed, in order, to seduce or convince, in this case the phenomenon of neutrality disappears, which should be intrinsic to the scientific, didactic and media discourses, since these discursive types have an informative character.
On the other hand, within an organization, communication occupies at least as important a place as financial or human resources. If we consider the theory of marketing, we notice that the policy of an organization is to adapt its speech and implicitly its actions, to the needs of the consumer. In fact, most economic, political, cultural entities etc. try to meet the needs of the recipient to their own desires, which are usually the profit, the increase of prestige, the conquest of a larger segment of the market.
Communication is synonymous with having power, not only in political discourse, where, a good communicator has an ascendant in front of the speaker, dominating it, if he possesses superior speech techniques.
Key words: *language, vocabulary, mass-media, discourses.*

Apariția concomitentă a unei regândiri sociologice și antropologice a mass-media, dar și repoziționarea discursului economic în avantaj față de cel politic, datorită contribuției țărilor angajate în economia globalizată și liberalismul economic, au condus la depolitizarea publicului și la reliefarea unor ”consecințe civice” (Rovența-Frumușani, 2012:132), pe care aceste noi medieri colective îl ocupă. Vorbim aici de produsele mass-media, care au devenit curente socio-culturale și chiar moduri existențiale de grup sau individuale.

În viziunea lui Bauman, modernitatea și postmodernitatea sunt indisolubil legate de experiența conștientă a spațiului și a timpului (apud Stănciugelu, 2009:111).

Din moment ce distanța parcursă într-o unitate de timp depinde de tehnologie, timpul a devenit o armă de cucerire a spațiului,ajungând ambele să fie principalele instrumente de putere și dominație. Rolul mijloacelor de comunicație devine astfel primordial, poziționând în prim-plan uitarea și comunicarea ieftină, care presupune ”abundența, mușamalizarea sau deturnarea informației primite, la fel cum putem defini așa-numitele *breaking-news*” (Bauman, 1999:20).

Conform *Dicționarului explicativ de jurnalism, relații publice și publicitate*, de Cristian Florin Popescu, mass-media reprezintă un fenomen prin care se multiplică anumite tipuri de mesaje la ”scară industrială” (2003:215), fiind alcătuite din mijloacele media clasice, unde se includ broșurile, afișul,, ziarul, almanahul, revista, pliantul și noile media, de tipul Internetului, telefonului, televiziunii, radioului, faxului etc.

Putem considera că discursul mediatic este unul privilegiat, întrucât poate beneficia de toate instrumentele comunicării, de la cele verbale (texte) la cele paraverbale și nonverbale (imagini funcționale, kinestezică, proxemică etc),

primele tendințe în dezvoltarea media fiind cele în care esteticul era coordonata principală a unui mesaj media; treptat, această tendință a fost înlocuită cu criteriul argumentațional, anumiți teoreticieni americani ai publicității considerând că imaginea trebuie să fie doar o reflectare a mesajului pe care îl însoțește, nu să primeze. (Claude Hopkins apud Ion Stavre, 2011:19).

Aceste tehnici, aparținând discursului mediatic au modificat raporturile dintre spațiul public și cel privat, inițial schimbările din cel economic, știut fiind faptul că aceste inovații au fost impuse de un puternic impuls social, influența lor în societate resimțindu-se odată cu era industrială, nașterea electricității, apoi cea a electronicii și a trecerii de la comunicarea familială la cea individuală.

Un prim punct în cercetarea comunicării de masă l-a constituit *audiența,* reprezentând toți membrii unei societăți industriale avansate, pentru care consumul și interacțiunea cu produsele mediatice constituie o cerință imperativă pentru apartenența la societatea modernă. Inițial s-a afirmat că ”audiențele erau fragmentate, pasive și impersonale, subliniind astfel vulnerabilitatea individului din masă în fața puternicilor stimuli mediatici. În prezent, s-au schimbat perspectivele asupra relațiilor interpretative stabilite între membrii diferitelor grupuri sociale și textele mediatice, considerând că acestea sunt mult mai complexe și mai productive.

În funcție de tehnicile folosite, dar și de rolul cu care este învestit, mesajele mediatice se pot clasifica în *mesaje de ordin politic,* identificate la nivelul autorității guvernamentale și locale, dar și în domenil privat. În general, acestea au rolul de a convinge că susțin binele general al organizației, indiferenta dacă sunt emise de către mediul politic sau destinate acestuia.

Atunci când au loc în interiorul organizației și nu privesc o categorie mai largă de public, discursurile mediatice de ordin politic poziționează în centrul lor locutorul, pe cel care le animă; iar atunci când au o dimensiune publică, în anumite campanii electorale, de pildă, aceste discursuri sunt foarte mult promovate de mass-media.

Pot apărea în aceste circumstanțe o serie de tehnici de relații publice sau propagandă, care sunt proprii discursului politic și aici ne referim la ”scurgerile” intenționate de informați sau, cum se numesc mai nou ”știri pe surse”, apoi de unele dezinformări și chiar minciuni, lansate în spațiul public de un candidat sau de reprezentantul cu relațiile publice al acestuia sau al formațiunii din care face parte.

Apare aici antiteza dintre obiectivitate, ca abordare științifică ce presupune lipsa distorsionărilor subiective și mistificare, prin care ”practicile ideologice sunt făcute să pară naturale, când de fapt ele sunt specifice unei culturi” (T.O 'Sullivan, 2001:207). Pentru că mass-media lucrează în corelație cu alte instituții sociale, mistificarea este realizată și de practicile sociale moștenite din familie, industrie, educație și din ordinea socială.

Un alt tip de *discurs* mediatic este acela *de prestigiu,* prin care o entitate sau o instituție nu oferă în mod obligatoriu informații certe despre ea, ci doar situează organizația într-un mediu care îi oferă o valoare adăugată, cum ar fi, de exemplu, prezentarea unei țări de către președintele ei, într-o vizită în altă țară, alături de jurnaliști sau prezența unor societăți din industria petrolieră la concerte caritabile, în calitate de sponsori.

Mesajul prin care se urmărește o schimbare de comportament este frecvent întâlnit și face parte in diferite campanii de promovare a unui stil de viață sănătos,

de exemplu sau de protejare a medului. Să remarcăm faptul că, nici în acest caz nu se poate identifica o totală obiectivitate, întrucât, la anumite campanii, mai ales cele inițiate nu de stat, ci de diverse entități private, se urmărește de fapt, atragerea simpatiei alocutorului, prin promovarea unor teme de actualitate sau de interes general, cum ar fi, de pildă, ecologizarea unor zone rurale, donațiile către orfelinate, în preajma sărbătorilor tradiționale etc.

Mesajul utilitar reprezintă pentru un segment anume de public informații folositoare, dar pentru o altă parte, nu, ceea ce le face mai neinteresante și tocmai de aceea, greu de conceput și de prezentat într-o formă grafică sau imagistică.

Mesajul combatant constă în încercarea unor organizații care se află în sfera publică de a se sustrage anumitor contestări care survin fie din partea concurenților, fie din partea unui anumit segment al publicului. Poate cele mai cunoscute mesaje combatante sunt cele ale organizațiilor neguvernamentale pentru drepturile animalelor (Organizația pentru salvarea balenelor albastre) sau pentru protejarea mediului (Greenpeace). Mesajul lor este de cele mai multe ori structurat sub forma unor imagini însoțite de un slogan care sintetizează o concepție general valabilă.

Conceperea unui discurs mediatic trebuie să țină seama de mai mulți factori, cum ar fi: alegerea unui titlu sugestiv și incitant, structurarea textului într-un ritm potrivit și de o lungime rezonabilă, atât de lungă încât să epuizeze subiectul, dar în același timp scurtă încât să nu plictisească auditorul.

Psihologul american Ernst Dichter vorbește despre *teoria motivării* unui discurs mediatic, arătând că, pentru o comunicare de masă eficientă, ceea ce contează este motivația, acea forță internă care ne împinge să acționăm într-o direcție dorită de realizatorii mesajelor. (Stavre, op.cit: 20).

Semiologul francez Roland Barthes susține ideea potrivit căreia mesajele persuasive, deci și cel mediatic, sunt structurate și conduse de formula *semn-imagine*, conexând transmiterea informației cu asigurarea unor condiții externe mesajului (deixisul temporal, spațial și personal, transformarea lui *eu* în *tu*), asigurându-se astfel trnsmiterea informației atât în plan afectiv, cât și rațional.

Forța comunicării este dată de mijloacele folosite în discurs, care sunt construite, de altfel, cu scopul de a seduce sau convinge, în acest caz dispare fenomenul de neutralitate, care ar trebui să fie intrinsec discursurilor științifice, didactice și mediatice, întrucât aceste tipuri discursive au un caracter informativ.

Observăm că și lexicul utilizat în aceste mesaje nu are caracter neutru, preferându-se sensul conotativ sau peiorativ al unor noțiuni, tocmai pentru a influența alocutorul, mergând chiar până la deturnarea de sens, în cazul știrilor din ziarele de can-can.

Spre exemplu, relatarea unui accident rutier în care este implicat o persoană publică face un raiting crescut, dacă în locul substantivului ”victimă” este folosită perifraza ”importantul om de afaceri rănit”.

Pe de altă parte, în cadrul unei organizații, comunicarea ocupă un loc cel puțin la fel de important precum resursele financiare sau umane. Dacă luăm în considerare teoria marketingului, observăm că politica unei organizații este ca aceasta să-și adapteze discursul și implicit acțiunile, la nevoile consumatorului. În realitate, majoritatea entităților economice, politice, culturale etc încearcă să plieze nevoile destinatarului la propriile deziderate, care sunt de obicei profitul, creșterea prestigiului, cucerirea unui segment mai mare al pieței. (B. Dagenais, 2003:28).

Un fenomen interesant care apare în lumea discursurilor mediatice este *cenzura*, termen provenind din Roma antică, unde substantivul *cenzor* desemna un funcționar al statului, însărcinat cu verificarea conduitei morale a cetățenilor. Evoluția sensului a trecut și prin psihanaliza lui Freud, unde denumește o instanță morală care este responsabilă cu reprimarea acelor vise inacceptabile sau care provoacă traume.

În țările comuniste din blocul estic, noțiunea a căpătat conotații drastice, chiar marcante pentru vieți și destine culturale, cenzura devenind un instrument prin care presa în toate formele ei, era transformată într-un instrument al celor care conduceau și nu într-un mijloc prin care se asigură protecția cetățeanului, a interesului național sau a bunăstării sociale și morale a grupurilor considerate vulnerabile.

Excluderea deliberată a unei informații, care este obiectul cenzurii, presupune capacitatea de a selecta ceea ce este adecvat pentru a fi făcut public, iar asta, în cazul mesajelor media, este apanajul unei entități capabile de putere și autoritate, dar poate genera conflicte între stat, lumea politică și mass-media.

După înlăturarea regimurilor comuniste din Europa, cenzura a fost considerată ca Inchiziție modernă, nu doar în literatură, unde s-a manifestat în forme dintre cele mai violente, ci și în presă.

Dar imediat în anii '90 s-a simțit nevoia reintroducerii acestei adevărate instituții, care este cenzura, întrucât infuzia de informații din statele occidentale aducea cu sine și anumite mesaje asupra cărora era necesar un anumit control din partea statului. Oricum, în America cenzura acționa încă din anii '70, ca metodă de protejare a televiziunilor în relație cu violența și sexualitatea, față de copii și tineret.

În ultimii ani se observă o altă tendință, am putea –o numi *tabloidizarea știrilor* (Stavre, op.cit: 32), fenomen care a luat naștere din creșterea puterii economice și financiare a oamenilor de afaceri, care se dotează cu trusturi de presă, reflectate prin presiuni asupra oamenilor politici în scopul favorizării intereselor ecomnomice sau de altă natură ale celor dintâi. Acest lucru conduce inevitabil la pervertirea calității discursului mediatic. Sunt bine cunoscute exemplele din România, Franța, Republica Moldova, în care anumite trusturi (Antena, Paris Match - Lagardere, General Media Group-Corp.) au favorizat oameni politici influenți, discursul mediatic devenind în acest caz o distorsionare a dreptului de exprimare.

Putem afirma cu certitudine că discursul mediatic are un rol primordial în transmiterea discursului politic, întrucât de frecvența și mediatizarea celui dintâi depinde eficiența celui de-al doilea, șeful de campanie al lui Bill Clinton, de la alegerile din 1992 afirmând că orice actor de la Hollywood va putea ajunge președinte cu ajutorul trusturilor de presă, dacă are o poveste credibilă, cosmetizată și ilustrată în mod comercial. (Stavre, op.cit: 34)

În România s-a manifestat o situație aparte față de celelalte țări europene, în sensul că, după Revoluția din 1989, când s-a manifestat pentru o scurtă perioadă o renaștere a presei românești, după care, din păcate mass-media românețti au sărit peste etapa cea mai importantă din evoluția ei, aceea a libertății totale de exprimare, plonjând direct în era consumerismului. Din acest moment, presa nu a mai fost un instrument de cultură și de culturalizare, care servește cauzei progresului uman, ci a devenit un instrument de profit comercial.

Indiferent de spațiul în care se manifestă, informațiile difuzate prin discursul mediatic ar trebui să respecte următoarele criterii: să aibă un *impact* la public, prin aceea că relatează situații care se referă la un număr mare de oameni; *conflictualitatea* rezidă din aceea că evenimentele care prezintă situații tensionate sau controversate atrag mai mult publicul; *amploarea* este caracteristica informațiilor media de a afecta un număr cât mai mare de persoane, în acest fel devenind mai antrenante; *proximitatea* este un alt criteriu care garantează succesul unei ştiri, fiind evident că un fapt care se petrece într-o zonă apropiată sau cel puțin familiară are mai multe şanse de a deveni o ştire; *unicitatea* este destul de greu de obținut în prezent, având în vedere faptul că majoritatea canalelor mass- media au surse comune de informare şi este dificil a se obține exclusivitatea; în sfârşi, *interesul uman* al mesajului media este, de fapt, o sintetizare a tuturor criteriilor enunțate anterior, fiind evident că oamenii sunt interesați în mod predilect de ceea ce ține de experiențele omenești.

Structural, **introducerea** unui discurs fie că este mediatic sau politic, ar trebui să aibă rolul de a crea o conexiune cu audiența, de a-i capta atenția, prin prezentarea în câteva propoziții scurte a ideii principale, precum şi a importanței subiectului. Este poate partea cea mai importantă, care depinde într-o mare măsură şi de capacitățile lingvistice, retorice, empatice ale locutorului, dar şi de ceilalți facori, extrinseci discursului, despre care am vorbit în capitolul anterior (circumstanțe, factori declanşatori, factori perturbatori).

Cuprinsul discursului dezvoltă câteva idei majore, principale, identificându-se şi transmițându-se doar acele informații verificate sau verificabile, iar emițătorul poate face apel la resursele retoricii tradiționale, dar şi la materiale auxiliare ce țin de tehnica modernă (laptop, videoproiector, planşe etc).

Concluzia reia într-o formă sintetică principalele idei şi puncte de vedere susținute în desfăşurarea discursului.

Întorcându-ne la metodele reoricii, putem expune câteva caracteristici ale stilului unui discurs mediatic, referindu-ne atât la componentele sintactico-morfologice, cât şi la cele stilistice şi ortografico- ortoepice. Astfel, un discurs care respectă canoanele genului ar trebui să uzeze de toate metodele pentru a căpăta forță de convingere, de la deixisul personal (noi, eu, voi), la întrebările retorice şi verbe la diateza activă, interjecții şi vocative, care sunt mărci ale adresării directe, implicând alocutorul în discurs, pentru a se activa perspectiva interacțională a mesajului. Limbajul respectă normele gramaticale în vigoare, aparținând stilului publicistic, dar existând uneori şi influențe din cel beletristic şi chiar juridic-administrativ, în cazul unor emisiuni sau articole de specialitate din publicațiile de larg interes. Procedeele artistice intensifică puterea evocativă şi persuasivă a discursului dacă se face apel prin ele la memoria anterioară a destinatarului, stabilind conexiuni cu un alt eveniment din experiența acestuia. Repetițiile şi comparațiile pot evidenția importanța unui eveniment sau a unei noțiuni pe care oratorul doreşte să o expună. Analogiile, de asemenea, permit identificarea sau ancorarea unui fapt de un altul sau de o entitate cunoscută destinatarului.

La celălalt pol, avem excesul identificat de nenumărate ori în discursuri prin uzul nejustificat al acestor metode, ceea ce generează prolixitatea, ambiguitatea şi non-sensul stilului unui discurs. Celebru şi demn de amintit aici este discursul lui Cațavencu din opera literară *O scrisoare pierdută* a dramaturgului român I.L. Caragiale, care revine redundant în foarte multe discursuri din spațiul balcanic şi

nu numai. Aşa cum acest personaj afirma că ”industria noastră e sublimă, dar nu există” sau că ” în două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale”. Avem aici o contradicție de termeni pe care scriitorul a introdus-o în discursul personajului său, pentru a ironiza duplicitatea acestuia, dar și anumite carențe pe care le avea, deși ar fi trebuit să stăpânească foarte bine tehnicile discursive, fiind un om politic influent. Și de ce nu am crede că marele dramaturg român s-a inspirat din realitate, când iată un fragment din discursul prim-ministrului României, Viorica Dăncilă, la o vizită de lucru într-o fabrică de magiun, produs tradițional românesc ”"Vreau să vă felicit pentru munca dumneavoastră pentru că știu că în urma unor rezultate, rezultatele obținute sunt în urma unei munci depuse, a unei munci susținute," a spus Viorica Dăncilă.

A doua exprimare prin care premierul a atras din nou atenţia a fost una referitoare la preşedintele Comisiei Europene. „Voi discuta cu domnul Juncker. Nu în ideea de a scuza pe cineva, de a abroga pe cineva despre o vină, și de a ruga ca să lăsăm rezultatele anchetei să fie cele care ne fac să credem într-o direcție sau în cealaltă”. În afara repetiției deranjante a substantivelor *rezultate* și *munca,* vorbitoarea face o confuzie paronimică între verbele *a abroga* și *a absolvi* (în fapt, ele nu sunt o pereche paronimică propriu-zisă, dar se aseamănă la nivel formal), folosind de asemenea, în mod incorect prepoziția *despre* în locul lui *de* și introducând conjuncția *ca să* în locul lui *să*, din acest fapt reieșind o hipercorectitudine specifică unor vorbitori puțin obișnuiți cu uzul nivelului literar al limbii române, ci mai degrabă cu cel colocvial.

Apariția lui *și* copulativ în locul celui adversativ (sau, al și mai obișnuitului *ci*) trădează o dezorganizare a actului discursiv, fie și în cazul acesta, în care subiectul nu era foarte pretențios din punct de vedere semantic sau lexical.

Concluzionând, comunicarea este sinonimă cu deținerea puterii, nu numai în discursul politic, unde, un bun comunicator are un ascendent în fața alocutorului, dominându-l, dacă posedă tehnici superioare ale discursului. Acest lucru este evident și în cazul discursurilor media și publicitare, promovarea unui anumit concept sau produs având o mare putere de persuadare asupra publicului, tocmai de aceea au fost limitate sau chiar interzise reclamele la alcool sau tutun, urmărindu-se un efect prohibitiv.

Referinţe bibliografice

Rovenţa-Frumuşani, Daniela. *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze*. Bucureşti: Tritonic, 2004.

Stănciugelu, Irina. *Măştile comunicării*. Bucureşti: Tritonic, 2009.

Popescu, Cristian- Florin. *Dicționarului explicativ de jurnalism, relații publice și publicitate*. Bucureşti: Tritonic, 2002.

Stavre, Ion. *Comunicare audiovizuală-aspecte ale europenizării societății românești.* Bucureşti: Tritonic, 2011.

O’ Sullivan, Tim. *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale.* Iaşi:Polirom, 2011.

EVENIMENTE, RECENZII ȘI AVIZURI

EVENTS, REVIEWS AND OPINIONS

CZU: 821.135.1

FENOMEN[AL]UL MANOLESCU
(la aniversare)

Liviu CHISCOP
România, Bacău

La 27 noiembrie 2019, obştea scriitoricească din România, păstorită autoritar, dar competent, de câteva decenii încoace, de Nicolae Manolescu, va celebra împlinirea a opt decenii de viaţă (şi aproape şase de activitate literară) ai liderului ei, aflat actualmente la al treilea mandat ca preşedinte al Uniunii Scriitorilor (în conducerea căreia **a fost** încă din anii 60!). Inerentelor manifestări aniversare li se vor alătura, cu siguranţă, alte câteva categorii ale *inteligenţiei* autohtone, cum ar fi tineretul studios (liceenii şi studenţii filologi), care învaţă după manualele ori volumele de teorie, critică şi istorie literară ale Magistrului), precum şi dascălii acestora (între care mulţi foşti studenţi ai Profesorului de la *Literele* Universităţii din Bucureşti), colegii din Academia Română (unde e titular din 28.03.2013), corpul didactic al universităţilor de stat din Bacău şi Bălţi (Republica Moldova) care i-au acordat titlul de *Doctor Honoris Causa*, într-un cuvânt – toţi cei „care citesc", după cum însuşi preciza în titlul unui compendiu istoriografic creat după modelul celui al lui G. Călinescu, din 1945 (**Istoria literaturii române pe înţelesul celor care citesc**, Piteşti, Ed. „Paralela 45", 2014).

Influenţa sa covârşitoare, dacă nu cumva uneori chiar decisivă, asupra mersului literaturii naţionale din ultima jumătate de veac s-a manifestat, în principal, prin intermediul cronicilor literare săptămânale prezente, cu regularitate, în cele două principale hebdomadare culturale de la noi: **Contemporanul** (între 1962-1972) şi **România literară** (1972-1992), al cărei director (dar şi editorialist) este de la Revoluţie până azi...

Intrat în viaţa literară foarte devreme, încă în anii studenţiei bucureştene, Nicolae Manolescu debutează cu texte din categoria *critică de întâmpinare*, în prestigiosul şi longevivul mensual **Viaţa românească** (înfiinţat în 1906), în numărul din iulie 1961 (Vezi M. Niţescu – **Sub zodia proletcultismului**, Ed. „Humanitas", 1995, p. 318). Remarcat de profesorul său George Ivaşcu – decan al Facultăţii de Filologie, dar şi director la **Contemporanul** – tânărului Manolescu i se va încredinţa misiunea de comentator literar al menţionatei reviste, rubrică pe care o va onora – cum spuneam – vreme de un deceniu, fără întrerupere, cu o tenacitate benedictină, dar şi cu „responsabilitate faţă de cultura română. Iar sentimentul de responsabilitate impune respect." (Alex Ştefănescu**, Istoria literaturii române contemporane**, Buc., 2005, p. 746). Domeniu aspru, care presupune mai mult eşecuri decât confirmări, critica de întâmpinare practicată de Nicolae Manolescu vreme de peste trei decenii i-a conferit o autoritate de necontestat printre contemporani, plasându-l în confortabila postură de lider de opinie. „Există însă – observa, cu îndreptăţire, acelaşi fost student al său – ceva şi mai greu de explicat şi anume *autoritatea aproape tiranică* pe care Nicolae Manolescu a ajuns s-o aibă încă de foarte tânăr şi pe care şi-a păstrat-o intactă până în ziua de azi." **(Alex Ştefănescu, op. cit., p. 746) .** Încercând să ne ofere o

explicație privind această autoritate exercitată de Manolescu asupra congenerilor săi, dar și performanța de longevitate ca lider de opinie, Mircea Martin, colegul său de catedră, scria: „Aducând, la începutul anilor ’60, un suflu proaspăt în abordarea literaturii contemporane, impunând cu hotărâre și, în același timp, cu dezinvoltă aplicație criteriul estetic în judecata de valoare, profitând cu inteligență de o (relativă) relaxare ideologică și de apariția unei noi generații de scriitori pe care a susținut-o alături de alți critici, el s-a impus ușor și repede, și-a câștigat autoritatea prin exigența selecției și a păstrat până la sfârșit, în ciuda „ cumplitelor vremi” prin care am trecut cu toții, o remarcabilă independență de opinie” (**Dicționarul esențial al scriitorilor români**, Ed. „Albatros”, 2000, p. 488). Argumentelor mai sus enunțate ar trebui să le adăugăm, obligatoriu, talentul și dăruirea, dar mai ales tenacitatea și ambiția de a susține, timp de peste trei decenii, rubrica rezervată criticii de întâmpinare la cele mai de seamă periodice de profil din Capitală: **Contemporanul** și **România literară**. Cert este că îndelungata sa activitate de cronicar literar este unică nu doar în spațiul literar național, ci chiar pe plan european: „Într-o epocă în care pretutindeni în lume cronica literară și-a pierdut importanța și prestigiul intelectual, devenind un simplu instrument al pieții de carte, la noi acest tip de comentariu a avut o pondere însemnată, o poziție centrală și o prestanță la care îndelunga și strălucita activitate a lui Manolescu a contribuit din plin” (**Dicționarul esențial al scriitorilor români**, ed. cit., p. 488).

Într-un text autobiografic purtând titlul *Curriculum vitae*: *Par lui-même*, inclus de Mircea Mihăeș în volumul **Totul despre Nicolae Manolescu** (Timișoara, Ed. „Amarcord”, 1996, p.48), citim această confesiune în care sunt rememorate/ precizate circumstanțele care l-au ajutat să devină nu doar profesor universitar, cât mai ales criticul literar cu cea mai îndelungată activitate din istoria literaturii românești: „Facultatea de Filologie am facut-o la București, între 1956 și 1962, un an mai mult decât trebuia, fiindcă între 1958 și 1959 am fost exmatriculat din cauza „dosarului” (a faptului că părinții mei fuseseră deținuți politici). În urma licenței […] am devenit preparator la catedra de literatură română, apoi asistent și, timp de 22 de ani, lector. Titlul de profesor îl datorez revoluției din 1989. […] Am fost șomer un an (1962-1963). Devenisem însă colaboratorul lui G. Ivașcu la **Contemporanul** și nu-mi păsa. Cu începere din 1962, am ținut cronica literară a revistei, până în 1972, când l-am urmat pe G. Ivașcu la **România literară** și am devenit cronicarul revistei, neîntrerupt, până în 1992. Din 1990 sînt directorul **României literare** și editorialistul ei.” Sutele de cronici literare rămase în paginile celor două reviste (texte pe care unii încearcă astăzi să le tipărească în volum) reprezintă doar una dintre direcțiile de acțiune ale comentatorului literar. Ajungând să dețină – cum s-a spus – „toate secretele profesionistului,” tânărul Manolescu se va îndrepta curând spre domeniul *istoriei literare*, ca și spre cel al *teoriei literare*, ilustrând în acest fel, plenar, *știința literaturii*, cu toate cele trei ramuri ale sale, aflate – se știe – într-o consonanță indelebilă, alcătuind un tot, o unitate indestructibilă. Știut este că în absența cunoștințelor temeinice de teorie/ estetică literară, comentariul asupra unei opere n-are cum să opereze, iar istoria literară, la rândul ei, reprezintă cea mai înaltă formă a criticii literare. Astfel, la doar patru ani de la debutul absolut, ca să spunem așa, în presa literară, Nicolae Manolescu devenit asistent al profesorului Dumitru Micu, va semna, împreună cu acesta, sinteza cu titlul **Literatura română de azi: 1944-1964**, apărută în 1965 la Editura pentru Literatură. Referitor la valoarea ei

părerile sunt împărțite: în timp ce unii spun că e „consultabilă și azi”, alții, dimpotrivă, susțin că era scadentă în momentul apariției și că e „un pseudopanoramic de popularizare și propagandă conformă” (Marian Popa, **Istoria literaturii române de azi pe mâine**, Buc., Ed. „Semne”, 2009, vol. II, p. 1029). Adevărul e, ca de obicei, undeva la mijloc. (Oricum, eu unul, student la acea vreme, am utilizat-o cu folos, întrucât era, de fapt, singura lucrare care aborda tematica literaturii postbelice...). Cert e că, astăzi, Manolescu însuși omite uneori să o includă în bibliografia proprie... Adevăratul său debut editorial e marcat de volumul **Lecturi infidele** (1966), apreciat de confrați la momentul apariției, deși unii dintre ei îi vor reproșa, de pildă „mimetismul călinescian” (Mircea Martin, în vol. **Generație și creație**, Buc., E.P.L., 1969, p. 202) sau „o ușoară notă de febrilitate a analizei” (Mircea Mihăeș, **Totul despre Nicolae Manolescu**, ed. cit., p. 6). Oricum, e de reținut faptul că, la douăzeci și șapte de ani, concepția sa asupra criticii era definitiv conturată, fiind expusă limpede într-o **Pseudopostfață** intitulată, fără echivoc, **Posibilitatea criticii literare** și care a creat oarecare agitație, întrucât „Manolescu intra în arenă cu o dezinvoltură polemică de care nu mai avea să dea dovadă, cu atâta acuitate, de-a lungul întregii sale activități ulterioare.” (Laszlo Alexandru, **Criticul literar Nicolae Manolescu**, Pitești; Ed. „Paralela 45”, 2009, p. 28).

Așadar, fie că acceptăm, ca dată a debutului editorial, anul 1965, fie că optăm pentru 1966, un lucru e sigur: coordonata principală – sau, dacă vreți, coloana vertebrală – a creației manolesciene o constituie istoria literaturii, domeniu pe care l-a ilustrat prin zeci de volume editate în ultima jumătate de secol. Apogeul îl reprezintă, firește, monumentala **Istorie critică a literaturii române. Cinci secole de literatură**, (2008), a cărei retipărire, într-o ediție „revăzută și adăugită”, ne-a fost promisă, după cât se pare, chiar pentru acest moment aniversar: „...nu mai am 70 de ani ca atunci când încheiam prima ediție a **Istoriei critice**, ci voi avea 80, când va fi gata ediția a doua” –, îi spunea Manolescu mai tânărului confrate Daniel Cristea Enache, într-un interviu din 2017, după care continua: „O a doua ediție a **Istoriei critice** a fost ideea lui Călin Vlasie, ca și cea dintâi. S-a gândit s-o publice când voi împlini 80 de ani. Și m-am pus pe treabă. Termenul mi se părea acceptabil. Dar, iată, se prea poate să dau gata cartea mai devreme. Revizuirea m-a prins.[…] Odată cu autorii contemporani, care au publicat numeroase cărți din 2008 încoace, n-a mai fost deloc simplu. Mi-a fost de folos reluarea cronicii spătămânale. Nu mă gândeam la acest folos când m-am apucat s-o țin după un sfert de veac de pauză. Dar acum îl găsesc evident: mă ține la curent cu noile apariții și îmi permite să fac completările necesare în textul **Istoriei critice**.[…]. Și mai este ceva, despre care am scris recent în **România literară**, și anume obligativitatea reevaluării permanente. Nu numai la câteva decenii distanță, dar și la câțiva luștri. Dacă literatura e vie, și critica trebuie să fie vie. Dacă înseamnă recitire permanentă, critica presupune și o permanentă reevaluare a operelor. Dacă revizuire nu e, nici istorie literară nu e!” (Daniel Cristea-Enache, **Convorbiri cu Nicolae Manolescu**, Buc. Ed. „Cartea Românească”, 2017, p. 370). Ni se oferă, în secvența mai sus citată, încă o definiție manolesciană a criticii literare, alături de altele – nu puține – risipite de-a lungul fascinantei cariere a ilustrului sărbătorit. Este încă o dovadă peremptorie a faptului că Nicolae Manolescu – așa cum îi stă bine unui mare critic – cu siguranță, cel mai de seamă pe care l-a ivit cultura română de la începuturile sale până azi – a

fost constant preocupat de definirea, de teoretizarea conceptelor estetice cu care urma să opereze.

În acest context, e locul să menționăm aici acel dens, aplicat și competent articol intitulat, cu modestie, **Însemnări despre critică**, publicat în vara lui 1967 în **Contemporanul**, în care tânărul cronicar literar al revistei reușea să definească obiectul criticii literare operând distincția cuvenită între știință și artă, dar și între istorie și critică literară. Mereu pe urmele „inconturnabilului Călinescu" (expresia îi aparține), pleda, încă de pe atunci, pentru acceptarea statutului de creație artistică pentru critica literară, propunând adică plasarea acesteia în rândul artelor, fără a respinge însă inerentele intruziuni ale informației de specialitate, ale științei, în ultimă instanță.

Fiindcă, în cazul lui Manolescu, mai mult decât în cazul oricărui alt comentator al operelor literare din spațiul cultural național, criticul și istoricul literar a fost dublat, benefic, în permanență de un excelent *teoretician al literaturii*. Ideile / observațiile / propunerile avansate de critic în acest domeniu sunt extrem de numeroase, cele mai multe rămânând, până astăzi, în cronicile și eseurile risipite în mai toate periodicele literare la care a colaborat, precum și în volumele de critică și istorie literară pe care le-a publicat, începând, de pildă, cu **Metamorfozele poeziei**, din 1968, actuală încă, după mai bine de o jumătate de veac, în fiecare din termenii săi, în fiecare din temerarele (pentru acea vreme) aserțiuni referitoare la creațiile celor mai de seamă lirici ai noștri din interbelic. Subliminal însă – cum bine s-a observat – dând dovadă nu doar de nonconformism, ci chiar de curaj, tânărul Manolescu milita pentru libertatea de creație, pentru autonomia artei și „specificitatea esteticului umilit de realismul socialist cu puțin timp în urmă**" (M. Popa, op.cit., p. 1030).** Că Manolescu a dovedit atunci un „curaj politic" singular în cadrul breslei, o confirmă, între altele, faptul că cele două volume ale antologiei **Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta** (B.P.T., 1968) au fost interzise, fiind retrase din circulație. În prefața la ediția a II-a (Ed. „Allfa Paideia", 1996) Nicolae Manolescu, antologator dar și autor al studiului introductiv pe care-l va publica, tot atunci, în volum separat (**Metamorfozele poeziei**, 1968), va relata pe larg circumstanțele în care menționata culegere de poezie modernă fusese scoasă din librării, exemplarele fiind, în majoritate, arse... Nu e mai puțin adevărat însă că infatigabilul cărturar s-a străduit – și a reușit! – să-și sintetizeze concepțiile teoretice, doctrinare aș zice, atât pentru domeniul poeziei, cât și pentru cel al prozei, oferindu-ne două remarcabile volume pur teoretice: **Despre poezie** (Ed. „Cartea Românească", 1989) și, respectiv, **Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc** (Ed. „Minerva",1980) Corsetul limitativ al prezentului articol omagial nu ne permite, din păcate, să analizăm în detaliu remarcabilele contribuții ale lui Nicolae Manolescu în sfera esteticii literare. E de precizat însă că excelența prestației sale atât în calitate de critic și istoric literar, cât și în cea de teoretician al literaturii, îndreptățește concluzia conform căreia – întrucât a ilustrat, prin vasta sa operă, cu asupra de măsură toate cele trei ramuri ale științei literaturii – sărbătoritul nostru de astăzi este un eminent om de știință, dublat de un autentic, de un veritabil artist, talentul său de prozator fiind cât se poate de evident nu doar în textele critice, în eseuri, în articole politice și interviuri, cât mai ales în cele cu caracter memorialistic (**Cititul și scrisul**, Ed. „Polirom", 2002, **Viață și cărți. Amintirile unui cititor de cursă lungă**, Ed. „Paralela 45", 2009 ș.a.). Și, fiindcă veni vorba de talentul de povestitor al lui Manolescu (cel care, în tinerețe, și-ar fi

dorit să devină autor de romane), îmi amintesc cum Constantin Călin, comentând unul dintre cele șapte volume de **Teme** manolesciene, formulase între altele, această justă, constatare referitoare la eseistica autorului: „Nicolae Manolescu e un prozator captivant, un mediator inteligent al lumii noastre pe care și-o închipuie ca pe o carte." (**Ateneu**, nr.12, decembrie 1986). Într-adevăr, precum odinioară Călinescu – profesorul și modelul său – Nicolae Manolescu e ceea ce se cheamă un *critic-artist*, întrucât, cum însuși demonstrase încă în tinerețe, critica este nu doar știință, ci și artă, așa încât, la lectură, „și critica trebuie să placă"! Este și punctul de vedere exprimat tranșant între alții, de Alex Ștefănescu în capitolul din **Istoria literaturii române contemporane**, referitor la Nicolae Manolescu. „În afară de valoarea lor de întrebuințare – se spune în debutul secvenței sugestiv intitulate *Critica literară ca literatură* –, cronicile au și o valoare în sine. Ele sunt nu numai operă de educație estetică, act de curaj politic, expertiză etc., ci și literatură. Le citim cu plăcere, chiar și dacă facem abstracție de – sau nu cunoaștem – funcția pe care au îndeplinit-o în momentul apariției lor în presă**" (Alex Ștefănescu, op. cit., p. 746).**

Personalitate complexă, proteică și polivalentă – croniar literar, profesor universitar, critic și istoric literar, teoretician al literaturii, ingenios eseist, politician și comentator politic, manager cultural (director de reviste și președinte al USR), memorialist etc., Nicolae Manolescu e un veritabil „uomo universalis" în accepția renascentistă a termenului. El este nu doar criticul „nepereche" – cum l-a numit un coleg de catedră – ci, fără îndoială, autorul celei mai vizibile performanțe culturale din România ultimei jumătăți de secol. Influența sa copleșitoare asupra generațiilor tinere de intelectuali (profesori și scriitori, mai cu seamă) s-a exercitat nu doar prin intermediul catedrei ori al scrierilor din sfera științei literaturii (critică, istorie și teorie literară), ci și într-un mod mult mai eficient și mai direct, nemijlocit aș zice, în cadrul celebrului **Cenaclu de Luni** al Centrului Universitar București, pe care l-a inițiat pe la începutul lui 1977. „Este momentul în care apare, și Nicolae Manolescu sesizează, o nouă generație – seria Dan Gulea în urmă cu un deceniu –, cea denumită mai demult optzecistă, iar, mai recent, postmodernă, este momentul în care apare Cenaclul de Luni (1977-1983), loc al formării celor mai cunoscuți noi poeți. Un cenaclu interzis din 1983, care a mai continuat fără Manolescu, în diferite forme, încă unul sau doi ani." (Dan Gulea, **Cenaclul de Luni**, în **Nicolae Manolescu- 70**, Pitești, Ed. „Paralela 45", 2009, p. 246). Cert este că acolo, în cadrul amintitului Cenaclu, Manolescu a avut prilejul de a se manifesta liber, ca un veritabil *critic de direcție*, asemeni lui Titu Maiorescu cel din urmă cu exact un secol, din Cenaclul „Junimea". La fel ca și ilustrul său predecesor – pe care l-a admirat și l-a urmat, consacrându-i o cercetare monografică, reeditată în câteva rânduri și intitulată **Contradicția lui Maiorescu**, ce va constitui teza cu care și-a trecut doctoratul, în 1975 – Nicolae Manolescu i-a sprijinit necondiționat pe tinerii scriitori, sfătuindu-i, îndrumându-i și recomandându-le volumele de debut, inpunând în acest fel o grupare distinctă și o direcție literaturii anilor '80" **(Marian Popa, op. cit., p. 1030).**

Într-adevăr, prin Cenaclul de Luni – botezat astfel, după propria mărturisire, de nu mai puțin celebrul azi Matei Vișniec, pe atunci student la Filozofie și lunedist încă de la cele dintâi întruniri (**Nicolae Manolescu-70**, ed. cit.,p. 128) –, Nicolae Manolescu a izbutit să creeze o mișcare literară inovatoare, devenită subsecvent, în conștiința participanților, simbolul noii fețe a literaturii

române și, prin extensie, a întregii culturi naționale. „ Era – într-adevăr – o atmosferă extraordinară: se întâlneau acolo săptămânal mulți oameni tineri și talentați, probabil mai mulți decât în alte momente ale istoriei noastre culturale și mai ales credeau enorm în ceea ce făceau, chiar aveau conștiința că schimbă literatura română, că schimbă fața poeziei românești. Asta le dădea junilor cenaclişti o anume superbie, o conștiință a valorii și a importanței lor..." (Ion Bogdan Lefter intervievat de Mihai Vakulovski, în **Contrafort**, nr. 12, dec.,2008). Evocând, la rândul său, peste decenii, rolul și importanța Cenaclului condus de Manolescu, un alt cenaclist de vază conchide: „Cenaclul de Luni, ca și Junimea au fost adevărate școli ale democrației, toleranței și libertății de gândire. Aici cenzura nu a existat niciodată și spiritul liberal a fost la fel de firesc și de normal ca și aerul respirat de participanți." (Mircea Cărtărescu, **Postmodernismul românesc**, Buc., Ed. „Cartea Românească", 1999,p. 403).

Asemănarea dintre Cenaclul „Junimea", condus de Maiorescu și Cenaclul de Luni, condus de Manolescu, se justifică întru totul. Dacă avem în vedere faptul că pe-atunci, în urmă cu patru decenii, Manolescu devenise „o instituție națională de tip maiorescian, cu un neegalat și inteligent distribuit capital de prestigiu" – cum spunea un alt lunedist celebru, Cristian Moraru, care, la rândul său, formula, în urmă cu un deceniu, această concluzie pertinentă: „Manolescu a întruchipat, de unul singur, cu un curaj, o suplețe și o eficiență fără precedent în România, un veritabil aparat de selecție, orientare și supraviețuire culturală. […] A vrut, și a reușit, cu o suplețe incomparabilă, să construiască o cultură critică opozițională, o dizidență *sui generis* întemeiată pe conceptul de valoare" (**Nicolae Manolescu – 70**, ed. cit., pp. 116-117).

Acum, în încheiere, dincolo de formalitatea omagierii aniversare, aș vrea să-mi exprim speranța că Nicolae Manolescu – grație inteligenței sale de excepție – va avea înțelepciunea să îmbătrânească frumos, dar mai ales activ, fiindcă mai are încă multe de realizat. Ne-a promis – cum spuneam într-un context anterior – un volum de **Memorii**, pe care-l așteptăm cu vădit interes și justificată curiozitate, precum și reeditarea **Istoriei critice a literaturii române** – capodopera vieții sale; a reluat – și bine a făcut! – cronica săptămânală în **România literară**, activitate care l-a consacrat în urmă cu o jumătate de veac și pe care ar fi bine s-o onoreze încă pe-atât; îi urăm, de asemenea, acum, la ceas aniversar, să mai „prindă" vreo două legislaturi la conducerea Uniunii Scriitorilor ș.a.m.d. Sunt, toate cele mai sus enumerate, doar câteva dintre chipurile/ fețele acestui veritabil *Ianus multifrons* al culturii române de azi (dar, cu siguranță, cel mai de seamă exponent al criticii și istoriei literare și naționale din toate timpurile), personalitate providențială, fără de care peisajul social (literar, politic, educațional, cultural) autohton de la confluența veacului trecut cu cel prezent ar fi arătat altfel – mai sărac, mai accidentat și mai lipsit de strălucire...

CZU: 821.135.1.09

AUTOCONŞTIENTIZAREA ACTULUI CRITIC BASARABEAN: CONTRIBUŢII LA INOVAREA ŞI AFIRMAREA UNEI CRITICI DE TIP POSTCROCEAN

Elena PRUS, prof. univ. dr. hab.,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

De la bun început, aş dori să punctez că domeniul predilect al tezei doamnei Natalia Ivasîşen „Continuitate şi ruptură în critica literară românească din Basarabia (1985-2010)" ține de domeniul „Critica criticii" și este o zonă pretențioasă și puțin abordată, mai mult fragmentar, decât integral în arealul istoriei literaturii române basarabene la toate etapele dezvoltării. De aici sincopele, de pe o parte, și ambiția de sistematizare, pe de altă parte, ale celor care încearcă să structureze imaginea criticii autohtone într-u tablou sintetizator.

Lucrarea Nataliei Ivasişen statuează periodizarea criticii autohtone şi specificul etapelor bine argumentate și conturate, fazele dezvoltării care coincide în mare parte cu etapizarea, *grosso modo*, a literaturii contemporane. Misiunea inventarierii, validării şi valorizării operelor literare, dar mai cu seamă a interpretării lor critice – produs al unei lucidități de gradul al doilea – au constituit misiunea criticii basarabene, dar şi a prezentei teze.

Neabandonând complect critica tradițională care pornește întotdeauna de la text pentru a propune o istorie internă a conținuturilor şi formelor genuriale, completând-o cu o reacție negativă de tip crocean față de realitatea textului și o refacere din interior a textului, critica în cauză a analizat literaritatea operei în stil postcrocean, îmbogățind-o şi cu memoria culturală. Astfel, că astăzi colaborarea interpretului operei concurează chiar cu contribuția autorului însuși, ceea ce este foarte valabil în special în cazul criticilor analizați care sunt totodată şi scriitori. În acest fel, credem că în dinamica comunicării literare schimbarea criticii a implicat în mod dialectic, într-o anumită măsură, chiar schimbarea literaturii. Ceea ce demonstrează lucrarea Nataliei Ivasişen este că se poate miza în continuare pe rezistența valorilor autentice, deoarece revizuirea a atins mai cu seamă zona mediană a literaturii, unde funcționează criterii de altă natură decât cele estetice, cum ar fi cele ideologice, politice etc. Or, atare opere au rezistat prin valoarea intrinsecă a operei lor.

O acută autoconştientizare a actului critic a dus, cum bine ştim, la omologarea optzeciştilor mai întâi în România, prin integrarea lor în contextul experimentalist al postmodernității, provocând reacții diverse asupra momentului literar textualist. Chiar de atunci s-a înțeles deja că generația este o marcă de creație și nu de vârstă, de valoare şi nu de fraternizare biologică, unită prin aceeaşi fermenți ideatici și expresivi, uniți de asemenea prin criterii importante ca reversibilitatea și complementarea scriiturii și interpretării, contaminarea textului cu metatextul, disocierea codurilor, reciclarea intertextuală ș.a. Ceea ce este important prin elaborarea prezentei teze este că se reuşeşte demonstrarea diversității formelor literare, se arată că basarabenii au contribuit la inovarea şi afirmarea unei critici de tip nou, care ne integrează fenomenului literar românesc.

„Porterul de grup” în discuție și spiritul aproape consensual pe care îl are ne prezintă o critică actuală, care înțelege mai bine relativizarea actului de creație, după ce și-a însușit foarte bine tehnici inovatoare și a înțeles din nou necesitatea hermeneuticii, după ce a scăpat de omisiunea preceptelor filozofice și a pus accent pe portantul teoretic, devenind astfel mai conștientă de sine, cu un bagaj teoretic mai vast.

Revizuirile, asemeni acestei teze, au rostul lor de „reparatori” în istoria literaturii, în vederea bunei funcționări a mecanismelor de selectare organică a ierarhiilor. Lucrarea distinge fizionomia distinctă a profilurilor criticilor reprezentativi selectați, cu resurse interpretative individualizante, cu mijloacele provocătoare de autoreflexie, cu rolul pe care îl ocupă în metabolismul actual critic. Per total, nu putem decât să susținem emanciparea segmentului critic postmodernist. Acest mecanism metafizic al revizuirii funcționează, cum remarca regretatul critic Marian Mincu, punând în mișcare și articulând (vom adăuga) criteriile cele mai potrivite (estetice, sociologice, etice, filosofice istorice, morale etc.) Alte lucrări de consemnat care ar mai fi fost binevenite în *Bibliografia* lucrării ar fi „Ilustrarea și apărarea criticii” de Monica Spiridon sau „Vârstele criticii” de Iulian Boldea. Lucrarea merită atenția publicului avizat.

CZU: 821.133.1

VALORIFICAREA STRATEGIILOR EURISTICE ÎN STUDIEREA LITERATURII FRANCEZE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL SUPERIOR.

Carolina DODU-SAVCA
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

În contextul educațional actual, strategiile euristice constituie un imperativ al procesului complex de predare-învățare-(auto)evaluare. Rolul strategiilor euristice în studierea literaturii franceze este crucial în două direcții de bază. Prima, vizează dezvoltarea competențelor lingvistice și interculturale, iar a doua, rezidă în dezvoltarea abilităților și atitudinilor; căci strategiile euristice au impact pe termen mediu și lung în cultivarea abilităților de ordin lingvistic, cultural, mentalitar axate pe depășirea a varii situații necunoscute cu care se confruntă studenții în educația formală, non-formlă și informală. Acest aspect are o semnificație determinantă în evoluția personală a fiecărui discipol. Respectiv, actualitatea subiectului de cercetare propus emană de la necesitatea de renovare a metodelor și tehnicilor, inclusiv a metodelor de integrare a tehnologiilor (TICE) de predare-învățare-evaluare-autoevaluare în didactica limbilor străine la nivel universitar, și prin urmare ține de necesitatea de reconfigurare a strategiilor euristice care ocupă un loc prioritar în acest cadru.

În 2016, Natalia Sofronie (Neamțu) a obținut titlul de doctor în științe pedagogice, specialitatea 532.02 – Didactica limbii și literaturii franceze, 13.00.02 - Teoria şi metodologia instruirii (pe discipline) sub egida conducătorului științific dr.conf.univ. Angela Solcan, la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Valorificarea strategiilor euristice în studierea literaturii franceze în învățământul superior este o lucrare care s-a ancorat în teoria și metodologia instruirii pentru a trata un subiect important și util la specialitatea Didactica limbii și literaturii franceze, întrucât valorificarea perspectivei euristice a predării-învățării rămâne un reper esențial în ameliorarea continuă a calității în învățământul superior. Tandemul Natalia Sofronie și conducătorul științific dr.conf.univ. Angela Solcan a explorat terenul nisipurilor mișcătoare, dacă folosim o metaforă inspirată din științele naturii pentru a defini acest fenomen al strategiilor euristice, care sunt cuprinzătoare, versatile și variabile, și rolul-efectul-impactul acetora în studierea universitară a literaturii franceze.

Elementul de noutate științifică rezidă în identificarea perspectivelor actuale de explorare a strategiilor euristice în studierea literaturii franceze și descrierea științifică a impactului acestora în formarea competenței literar-lectorale, cu validarea experimentală a eficienței metodologice a Modelului tehnologic de SULFSE. Astfel, semnificația teoretică a cercetării derivă de la elementul de noutate și este justificată prin argumentarea epistemologică a valorificării strategiilor euristice bazate pe formarea CLL a studenților în contextul tehnicilor și a tehnologiilor didactice universitare.

Obiectivele majore pe care și le-a fixat autoarea în lucrare reunesc eșalonările gnoseologic-praxiologic-aplicativ, în conformitate cu structura generală a lucrării, și reflectă proiectarea tramei de investigație, în concordanță cu cele trei obiective. Obiectivele de tip gnoseologic vizează studierea reperelor teoretice ale strategiilor euristice în contextul studierii literaturii franceze în învățământul superior. Obiectivele de tip metodologic și axiologic urmăresc sintetizarea conceptuală, lingvistică și funcțională a terminologiei de referință și a bazei noționale care integrează competența literar-lectorală. Obiectivele de tip integrativ-aplicativ rezidă în urmărirea efectelor produse de renovarea conotației psihopedagogice a conceptelor de „strategie euristică" asupra competenței literar-lectorală, precum și stabilirea nivelurilor de dezvoltare a CLLS. Sarcinile cheie ale lucrării s-au axat pe identificarea strategiilor euristice orientate spre dezvoltarea CLLS în cadrul studierii literaturii franceze la nivel universitar și validarea experimentală a Modelului tehnologic de SULFSE.

Valoarea aplicativă a lucrării este justificată prin elaborarea și validarea experimentală a Modelului tehnologic de SULFSE, care este valabil și pentru învățământul preuniversitar. Autoarea propune o descriere a premiselor metodologice ale explorării strategiilor euristice prin analiza produselor curriculare universitare la disciplina Istoria literaturii franceze și Literatura franceză. Reperele teoretice și metodologice ale cercetării pot servi drept fundamente epistemologice în elaborarea ghidurilor metodice și a notelor de curs ce tratează subiecte conexe, precum și pentru stagiile de profil și formarea continuă a cadrelor didactice implicate în predarea literaturilor franceze și/sau francofone.

În primul capitol, autoarea desemnează fundamentele teoretice de ansamblu ale problemei de cercetare, precizează gradul de dezvoltare asupra subiectului și situația panoramică a abordărilor conceptuale și didactice, enumeră studiile existente, teoriile reputate și teoreticienii notorii. Prioritar, abordarea teoretică cadrează și definește sintagma „strategie euristică" și elucidează noțiunea de „competență literar-lectorală". Accent important se pune pe preocuparea elocventă de conceptualizare a aspectele explicite și implicite ale strategiilor euristice de studiere a literaturii franceze. Analiza calitativă reliefează rolul competențelor vizate.

Al doilea capitol prospectează cadrul metodologic vast al strategiilor euristice și tehnologiilor didactice implicate, accent punându-se pe două direcții de analiză: descriptivă și prescriptivă. De notat că ambele direcții sunt complementare și interdependent de soluția praxiologic-pragmatică, după cum urmează: *primo,* este luată în vizor identificarea oportunităților metodologice de eficientizare a didacticii literaturii străine prin intermediul strategiilor euristice; *secundo,* este propusă o analiză a produselor curriculare universitare pe dimensiunea integrării strategiilor euristice la disciplina Literatura franceză; *terzo,* este înaintat un model tehnologic de obedienţă didactică vizând studiere universitară a literaturii franceze prin strategii euristice.

Ultimul capitol transpune fundamentarea teoretic-metodologică din compartimentele precedente pe dimensiunea praxiologic-aplicativă și integrativă. Astfel, este analizat modul concret de desfășurare al experimentului menit să valideze modelul tehnologic propus. Cele două perspective pe care le reperează autoarea, axiologică și experimentală, nuanțează, în primă ipostază, nivelurile de dezvoltare a competenței literar-lectorale de limbă franceză a studenților și

justifică, în ultimă instanță, eficiența „Modelului tehnologic” de studiere universitară a literaturii franceze prin strategii euristice.

Sintetizarea semnificațiilor lingvistice ale termenilor „strategii euristice” și „competență literar-lectorală” sunt bazate pe descrierile științifice din literatura recentă de specialitate, iar impactul strategiilor euristice în formarea competenței literar-lectorale a exponenților corpului academic este analizată și exemplificată în partea practică a lucrării.

Structura cercetării respectă canoanele unui experiment pedagogic elaborat. Lucrarea se constituie din trei capitole, comportând câte trei subcapitole fiecare, pe formula subdivizării în tematică, problematică și concluzii pe segmentul de analiză anunțat. Conținuturile tematice și de problematizare sunt relevante și reflectă logica domeniului de profil: se purcede de la general la particular și de la conceptualizare la ilustrare. În acord cu obiectivele elaborate, demersul investigativ este relevant în virtutea perspectivelor complementare de analiză și a modalităților precise de evaluare. Pe parcursul lucrării, strategiile euristice sunt modulate și nuanțate în funcție de obiectivele specifice și contextul tehnologiilor didactice universitare. Conceptual și structural, lucrarea reflectă și materializează obiectivele anunțate și realizate, explicitează problematizările desemnate și consecvent elucidate, iar demersul investigativ este adaptat, de la un capitol la altul, procedeelor utilizate: teoretice, metodologice, axiologice și experimentale.

Un aspect important al valorii aplicative a lucrării este punerea în discuție a dificultăților de utilizare a strategiilor euristice în studierea literaturii franceze și identificarea unor precepte teoretice și a unor soluții metodologice de eficientizare a didacticii universitare a literaturii străine. Valoarea practică a cercetării este reprezentativă în chenarele perspectivelor actuale de predare-învățare cu accent preponderent pe procesul de evaluare versus autoevaluare. Explorarea strategiilor euristice este de real interes în studierea literaturii străine în original, adică a operelor, fragmentelor de texte care sunt dublu câștigătoare: de consolidare a competenței literar-lingvistice și literar-interculturale.

În teza de doctorat ***Valorificarea strategiilor euristice în studierea literaturii franceze în învățământul superior*** este elucidată o problematică de actualitate și este propus un model pertinent. Natalia Sofronie propune nu doar o identificare teoretic-științifică a strategiilor euristice, dar și o fundamentare a metodologiei valorificării strategiilor euristice în învățământul superior. Analiza pragmatică este axată pe elucidarea, interpretarea și sistematizarea acțiunilor realizate de către autoare în cadrul praxiologic al implementării strategiilor euristice. Interpretarea cantitativă și calitativă semnalează o îmbunătățire semnificativă a competenței literar-lectorale la studenții loturilor experimentale. Respectiv, concluziile generale și recomandările metodologice reprezintă o (re)sursă pertinentă de inspirație pentru cercul avizat, de cercetători sau practicieni din domeniu.

NOTE