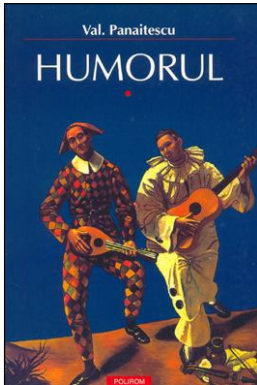


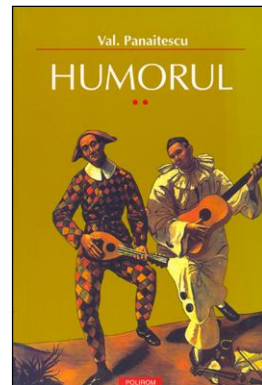
A Majestic Romanian Approach to World Literary Humour

Val Panaitescu, *Humorul. Sinteză istorico-teoretică (Humour: A Historical and Theoretical Synthesis)* 2 volume, Iași, Editura Polirom, 2003, 1007 p.



It is a matter of well-due reverence to remind our reader, after six years (already) since the appearance of its first edition (the implacable “out of stock” suggests the necessity of a second one) at the Polirom Publishing House, of the majestic two-volume work on humour signed by Mr. Val. Panaitescu. Its “majesty” derives from many undeniable qualities some of which we intend to focus upon in the following paragraphs. A literary journal issue devoted to smile and laughter seems just the proper and auspicious place for such a tribute.

The author’s interest in the category of humour is by no means new if we only think of the 1979 monograph *Umorul lui Raymond Queneau / Raymond Queneau’s Humour* (Junimea, Iași). 2003 *Humorul*, however, is not just a book; it is an enterprise. Covering, in nature, more than one thousand pages and drawing its consistency from a steady, many year research effort, it is one of the books that, once diffused in more accessible languages for international reading than Romanian, will weigh heavy in a global bibliography on the subject. Going back to the roots of the aesthetic categories originating in human laughter (humour, comic, hilarious), *Umorul* is a much pondered scholarly story of a human emotional and aesthetic response to a vast network of natural, social and cultural stimuli. Such being the case, humour is less of a matter of individual idiosyncrasies and more of a cultural issue, and in its analysis questions such as where and when prove as relevant as why and how. The structure of the book (by epochs, but also by cultural and literary contexts) seems to mirror this basic principle.



Umorul complies (in the good sense of the word) with the standards of the 21st century literary science scholarship in both the extent of the literary and cultural areas under investigation, and the holistic view on the subject, excelling in both analytical depth and quality of theoretical judgment (cross-disciplinary, passing with trained alacrity, from philosophical to sociological arguments, from psychological or anthropological authorities to literary critics and writers). Structured according to the chronology as they are, the two volumes manage to be more than a history of (prevalently) theatrical humour. The time trip is completed by a spatial journey from one literature to another, from one author to another, from one stage to another and another and another, in a natural glide throughout representative areas and significant moments in world literature. As such, the approach is “comparative” as it is “general”, and fulfills, to... comparable extent, the contemporary humanistic ideals of both general and comparative literary studies.

Meanwhile, the book urges to a fair repositioning of the Romanian literary values in the general economy of world literature, beyond the specific approach to Romanian humour writing itself. To the author, Romanian literature is a point of departure or a point of arrival as good as any other in the development of such a generous literary category. By

dismissing, in total awareness, the thorny issue of “big” versus “small” cultures / literatures, without denying, however, the importance of the canon, the author throws a Romanian eye on other literatures of the world (the canonical or “classic” – such as the French, German, English or Russian literatures, but also the more “exotic” such as the Argentinean and Columbian ones or, closer to us, the Czech and the Polish) and an unbiased (in either the good or the bad way) outer look on the Romanian literature.

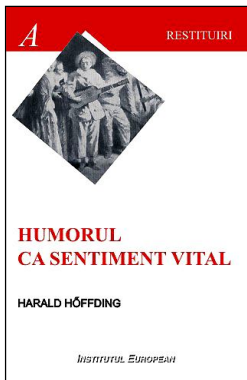
Furthermore, by facing the range of definitions and the plurality of meanings that the concept of “humour” acquires over time and space, the author can afford (against his protested modesty) a unitary theoretical overview on the subject as well as a fine delineation between the sphere of humour and those of its related concepts. Chapters devoted to humouristic writers and chapters devoted to humour writing, case studies and theoretical perspectives alternate by an intricate but functional inner logic of the text, and vexes the more traditional binary structure assumed by other authors of similar works who usually dedicate one part (a first volume) to theoretical approaches, and another (a second volume) to literary analysis proper.

A challenge to the Romanian (and not only Romanian) readers and fellow scholars, is the title itself that promotes a special form of the Romanian word *umor* (“humour”), namely *humor*, starting with an “h” – an old form still frequently used in speech, but most often ignored or repudiated by dictionaries. Invoking etymological reasons and common language usage, the author enthrones the variant *humor* as a title for his work, reassessing a secret taste for questioning pre-established values and raising, meanwhile, the reader’s admiration for his mastership and fine feeling of the language, refined in his triptych quality: of a translator, of a professor and – last but for sure not least (the middle image of the triptych) – of a writer.

Ana-Maria Ștefan

Humorul ca sentiment vital

Harald Höffding, *Humorul ca sentiment vital*, traducere și prefață de Val Panaitescu, Iași, Editura Institutului European, 2007, 240 p.



Marile texte ale comicologiei mondiale se adună încet, încet prin rafturile virtuale dintr-o mini-biblioteca (neapărat borgesiană) de referință a domeniului hazului adânc, tot mai popular printre studioșii maturi, dar parcă și mai abitir în rândurile compacte ale tinerilor cercetători polimorfici de la noi. Astfel, după versiunile autohtone fundamentale din Henri Bergson (*Râsul*, 1992), Vl. Jankélévitch (*Ironia*, 1994), S. Freud (*Comicul și umorul*, 2002) și S. Kierkegaard (*Despre conceptul de ironie*, 2006) ni se oferă încă un tratat strălucitor la obiect, aparținând unui alt savant danez, Harald Höffding, *Humorul ca sentiment vital (Marele Humor): un studiu psihologic*, cu un cuvânt explicativ al autorului, cu traducere și postfață de Val. Panaitescu.

Filozof spinozist și kantian convins, atras de modelul empirismului pozitivist, Höffding abordează aria comicologică din perspectivă psihologică și epistemologică, consacrand conceptul de „mare humor”, interpretat de competentul și empaticul său traducător ieșean (realizator, la rândul-i, al celui mai impunător opus autohton despre *Humor*) „ca o totalitate specifică, rezultată din între-pătrunderea durabilă dintre o bază de natură sentimentală și un fundal intelectual, capabil să reacționeze în chip original la

aspectele tragi-comice ale existenței”. Chiar dacă celor doi unici humorști, Socrate și Shakespeare, pe care îi admite Höffding a fi „de mare stil”, li se pot adăuga cu argumente deductibile chiar din tolba lui, măcar Cervantes și Sterne, demonstrațiile sale rămân captivante și râvna-i probatoare seduce ca un proces juridic (hollywoodian) bine temperat de Marele Nord scandinav.

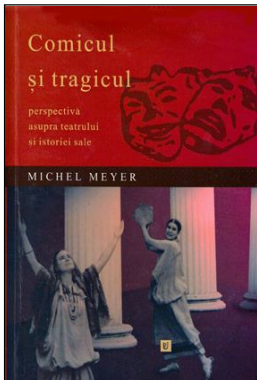
Ca și clasicist, nu pot să nu reiterez cu decisa blândețe că prescurtarea *cf.* de la note vine mereu din latinescul *confer* (compară cu...), deci nu poate fi echivalat cu *vide* („vezi”), darămite cu „conform”, așa cum îl trădează alăturarea cu genitive de tip „cf. articolului sau capitolului”. Iar grafia vorbelor grecești ar fi mai sigur de realizat prin transliterare, decât să tot scriem vorbe inexistente în elină (p. 138) ori să redactăm antichitățile greșit (*elron*, p. 78; *õ*, p. 79; *ad-litteram*, p. 92 etc).

Oricum, delimitând textul tradus excelent după versiunea germană de măruntele gafe tipografice, rămânem încântați de o lectură comicologică frumoasă și incitantă, plină de sugestii vitale: psihologice, estetice, morale și antropologice.

Claudiu T. Arieșan

Perspective asupra teatrului: abordarea problematologică

Michel Meyer, *Comicul și tragicul: perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, traducere de Raluca Bourceanu, studiu introductiv de Constantin Sălăvăstru, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2006, 409 p.



Apărută în 2006, ediția în limba română a lucrării filosofului belgian Michel Meyer (profesor la Universitatea Liberă din Bruxelles și la Universitatea din Mons, Belgia) *Comicul și tragicul: perspectivă asupra teatrului și istoriei sale* acoperă unul dintre golurile existente (încă) în bibliografia necesară abordării adecvate a evoluției și teatrului european. Metoda de lucru adoptată în volumul de față, apărut în 2003 în limba franceză (*Le tragique et le comique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003), fusese oarecum anticipată de cel puțin două titluri semnate de Meyer: *De la problématique: langage, science et philosophie*, Bruxelles, Mardaga, 1986, și, mai ales, *Meaning and Reading. A Philosophical Essay on Language and Literature*, Amsterdam, John Benjamins, 1983, în care autorul acordase atenție specială

literaturii ca teritoriu specific deschis abordării din unghiul filosofiei, limbajului și discursivității. Grila de lectură propusă de Meyer este orientată de una dintre cele mai... problematice propuneri metodologice: *problematologia*. Potrivit lui Meyer, problematologia este în primul rând o maniera de a filosofa, pornind de la premisa primară și fundamentală a filosofiei: chestionarea. Consecința majoră a acestui mod de a redefini filosofia o reprezintă *deducția problematologică* – deducerea răspunsurilor din întrebările înseși. În această linie se plasează criteriile definitorii: *criteriul diferenței* (raportat la binomul categorial întrebare-răspuns/la cele două entități discursive) și *criteriul problematicității*, înțeles în felul următor: „Un răspuns (un enunț) este problematologic când este egal deschis la interpretări diferite și dă naștere, generează reacții cognitive diverse, chiar opuse.” (v. Constantin Sălăvăstru, „Studiu introductiv”, p. 18) Potrivit lui Meyer, practica discursivă a filosofilor ar fi trebuit să se bazeze pe complexul *întrebare-răspuns* (sau *problemă-soluție*), și nu pe rezultatele (a se citi efectele, răspunsurile) pe care ei le numesc, în mod generic, *propoziții*. Drept efect, în filosofia lui Meyer, *categoriile* vor fi „răspunsuri problematologice” sau rezultate ale interogativității.

După cum arătam mai sus, Michel Meyer acordă o atenție deosebită raporturilor instituite de „mecanismul problematologic” la nivelul limbajului figurat – componentă dominantă și definitorie a literaturii, a teatrului, în general a operei de ficțiune. Criteriul ordonator al selecției operate la nivelul acestui volum este cel al *diferenței*, al „rupturii fondatoare”, întrucât originea teatrului este legată de punerea în scenă a diferenței: „Teatrul ia naștere prin punerea în scenă a diferenței. Prin natură sau prin definiție, orice identitate a grupului, a oricărui grup uman, exclude diferența; în același timp însă, identitatea nu este imaginabilă sau realizabilă în afara diferenței.” (p. 63)

După Meyer, acțiunea teatrală înseamnă în primul rând *mimesis*, adică reprezentare (imitație): „*Logosul* este mimetic și de altfel arta în general este mimetică pentru greci. [...] *Logos*, *patos* și *etos* se desfășoară astfel într-un mod singular pentru a caracteriza tragicul și comicul în artă. Aceste trei dimensiuni se articulează într-o manieră specifică pentru a da naștere artei tragediei și comediei.” (p. 77)

Parcurgînd un spectru temporal cît se poate de extins, istoria lui Meyer pune accentul pe jocul între identitate (structură) și diferență (ruptură) – criteriul dominant al selecției autorilor, dublat de explicarea operelor dramatice prin apel la două concepte originale: *identitate slabă* și *refulare problematologică*. Slabirea celei din urmă – *refulare problematologică* – reprezintă, pentru Meyer, fenomenul care însoțește și marchează definitoriu istoria teatrului: „La o analiză a acestei evoluții ne dăm seama că problematicitatea s-a accentuat neîncetat de-a lungul timpului, de la Sofocle la Machiavelli, de la Shakespeare la Molière, de la Racine la Hugo, de la Pirandello la Ionesco, și chiar de la Beckett la Peter Handke. Constantele care caracterizează totuși comedia, tragedia și drama continuă să se manifeste așa cum arată teoria noastră, a dublei refulări care articulează identicul și variațiunea.” (p. 407)

Ca și concluzie generală, putem remarca trecerea în planul secund a reprezentării scenice (Meyer ignoră cu bună știință disocierile de tipul *teatru auditiv* – *teatru vizual*, și alte dihotomii operaționale pe tărîmul semioticii teatrului), dar acest statut secundar se datorează grilei de lectură abordate de către filosof: punerea în scenă ar fi *răspuns*, un răspuns accentuînd problematicitatea teatrului, care, în zilele noastre, ar renunța gradual la caracterul narativ în favoarea unui caracter tot mai expresiv. Și acesta, fără doar și poate, este un diagnostic cît se poate de corect.

Structurată în două părți – prima parte dedicată esteticii reprezentării, iar a doua etapelor istoriei teatrului, cercetarea lui Michel Meyer abordează, cu eleganță și înțelegere, probleme ca „originea teatrului”, „estetica tragediei și comediei”, „rîsul ca expresie a plăcerii estetice”, „miturile fondatoare”, „refularea problematologică la sfîrșitul Evului Mediu și începutul Renașterii”, „teatrul modernității: cuvintele fără lucruri, lucrurile fără cuvinte”, autori ca Aristofan, Plaut, Marlowe, Shakespeare, Lessing, Kleist, Ibsen, Strindberg, Cehov, Jarry, Pirandello, Sartre, Ionesco, Beckett ș.a., stabilind momentele de ruptură fondatoare ale teatrului occidental. Ceea ce nu înseamnă decît o adecvată înțelegere a modului în care „se scrie” istoria teatrului.

Cătălin Constantinescu

Don Quijote – sinteză occidentală a aventurii inițiatice

Andreea Olaru Cervatiuc, *Don Quijote – punte între mituri*, București, Editura Floare Albastră, 2006, 238 p.

Polaritatea „mitică” Ulise – Don Quijote sintetizează exemplar efortul analitic întreprins de Andreea Olaru Cervatiuc, chiar dacă figura mitică a lui Don Quijote este imaginată ca o punte de legătură ce face posibilă contopirea și revalorizarea unor arhetipuri

fondatoare ale imaginarului Occidentului, asimilînd eroul antic (avîndu-l pe Ulise drept figură paradigmatică) pe care Cervantes ar distorsiona-o, Orfeu, Arcadia pastorală, Vîrsta de Aur, Graalul. Traseul aventurii inițiatice își are originea în Antichitate: „Eroul lui Homer și personajul lui Cervantes au în comun rătăcirea, aventura, încrederea în puterea faței, primul unor valori precum dreptatea și virtutea și în final regăsirea identității pierdute: pentru Ulise aceea de rege al Itacei, iar pentru don Quijote aceea de Alonso Quijano. Ambele călătorii sînt incursiuni inițiatice atît în spațiul interior, cît și în cel exterior, iar eroii sînt plasați în împrejurări dificile și supuși la diferite probe, al căror scop ar fi găsirea echilibrului între experiența interioară și cea interioară”. (p. 211)



Studiul Andreei Olaru Cervatiuc reface parcursul hermeneutic al identificării personajului cervantin cu antieroul, al situării acestuia în registrul parodic (asumînd pozițiile enunțate de Kierkegaard, Jankélévitch, Cioran, Hutcheon, Lesovici): „la nivelul intențiilor [...] are voința și aspirația unui erou, dar nu și posibilitățile fizice și mediul adecvat. Cavalerul Tristei Figuri se imaginează un erou antic creștinat, înzestrat cu virtuți evanghelice și conformîndu-se unui cod strict extras din numeroasele sale lecturi cavalești însă, fiind total desprins de realitate, rezultatul acțiunilor sale și al interacțiunii cu scutierul și prietenul său Sancho stîrnește rîsul celorlalte personaje și al cititorilor.” (p. 212)

În *Prefață*, Andrei Ionescu subliniază, încă o dată, că Cervantes a exprimat credința în faptul că „adevărul miturilor este ireductibil la raționalitatea de tip cartezian” (p. 8). Această aserțiune, însă, nu ar trebui să ne îndepărteze de înțelegerea carteziană a *subiectului* (ca termen filosofic) întruchipat de figura lui Don Quijote. Este bine știut că Don Quijote reprezintă (nu în puține interpretări, așa cum reiese și din bibliografia cărții, ce consemnează lucrările celor mai importanți cercetători ai lui Cervantes, Diana de Armas Wilson, Joaquin Casaldueiro, Daniel Eisenberg, Juan Avall-Arce, John J. Allen, Edward D. Riley, Ruth El Saffar) însăși condiția modernității. Dar din perspectiva modernității Don Quijote poate fi adecvat înțeles numai într-o paradigmă care îi mai include pe Descartes, Hobbes, Pascal și Milton, adică la intersecția discursurilor divizate, posibile datorită „divizării subiectului”, după cum susține chiar unul dintre autorii prezenți în bibliografia lucrării, Anthony Cascardi (*The Subject of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 2). Este un paradox că tocmai un proces ca divizarea subiectului (căci despre aceasta e vorba în *Don Quijote*: metamorfozarea lui Alonso Quijano în Don Quijote și reversul o ilustrează perfect) – atribut definitoriu al modernității (dintr-o perspectivă filosofică fundamentată de Heidegger, Blumenberg și Habermas) se sustrage subtil și nevinovat din analiza de față, care merge în direcția reliefării și configurării modernității pe care ar întrupa-o personajul cel mai analizat al lui Cervantes.

În ceea ce privește metodologia adoptată, ne simțim datori să menționăm faptul că autoarea studiului asumă o premisă ce se înscrie într-o paradigmă restrictivistă ce opune școala (factualistă) franceză, axată pe studiul raporturilor de fapt, al influențelor, școlii americane, deschisă spre arhetipologie (ne întrebăm în acest caz unde s-ar situa teoria invarianților a francezului Etienne), încercînd să asimileze cîștigurile aduse de ambele direcții comparatiste.

Don Quijote – punte între mituri este, fără îndoială, un studiu întreprins cu pasiune, motivat de dorința de a figura, printr-o lectură atentă, punțile în timp pe care le-a construit (anti)eroul lui Cervantes.

Cătălin Constantinescu