

## Informație și literatură\*

Eugeniu COȘERIU

0. Există o incapacitate generală a lingviștilor de a înțelege literatura ca literatură sau, altfel spus, de a înțelege literatura ca artă și, prin urmare, de a înțelege discursul literar ca discurs literar pentru a-l deosebi de alte tipuri de discurs, în cazul de față de discursul informativ așa cum arată acesta într-un ziar, la televiziune sau în alt context sau chiar în comunicare ca aspect al vieții de zi cu zi. Probabil că există o incapacitate, – dar neobservată de către lingviști – a înșeși lingvisticii, precum și o imposibilitate rațională de a determina, doar pe baza unor criterii lingvistice și de structură lingvistică, granițele dintre discursul literar și discursul informativ, adică între „literatură” și „informație”. De aceea, lingviștii – chiar și cei din domeniul hermeneuticii – au o percepție specială și particulară atât asupra literaturii cit și asupra esteticii. Desigur, există excepții. Voi cita un singur caz care mi se pare extraordinar, deși nu este cel mai cunoscut: cel al lui Antonino Pagliaro<sup>1</sup>, ale cărui interpretări de texte literare sînt, inclusiv în sensul estetic, după părerea mea, cele mai valoroase în domeniul interpretării literare: s-ar putea cita, de exemplu, interpretarea<sup>2</sup> pe care, ca lingvist, Pagliaro a făcut-o celebrului poem *Cantico delle Creature* al Sfîntului Francisc.<sup>3</sup>

1. Lăsînd la o parte aceste excepții care privesc interpretarea, lingviștii se dovedesc, în general, dintr-un motiv sau altul, incapabili de a determina teoretic, pe baza unor criterii

---

\* Studiul *Informație și literatură* are la bază o conferință ținută de Eugeniu Coșeriu la Universitatea din Navarra în martie 1990. Conferința a fost transcrisă de Antonio Vilarnovo și tipărită în 1991 cu titlul *Información y literatura*, în revista „Comunicación y Sociedad”, III, 1-2, Pamplona, pp. 185-200. Am avut în vedere și varianta tipărită de Óscar Loureda Lamas în vol. Eugenio Coseriu, Óscar Loureda Lamas, *Lenguaje y discurso*, Prólogo de Johannes Kabatek, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra, S.A.), Pamplona, 2006, pp. 85-99. Am utilizat și traducerea românească parțială a lui Adrian Ionescu, tipărită în revista „Paradigma” din Constanța, nr. 4-5, 1993, p. 14 și nr. 1-2-3, 1994, pp. 12-13. *Informație și literatură* e un studiu înrudit tematic cu studiul *Periodisme i història (Jurnalism și istorie)*, scris și publicat prima dată în catalană în 1991, în care e continuată comparația și disocierea discursului jurnalistic de cel istoric.

<sup>1</sup> Figură enciclopedică a culturii italiene: lingvist, filozof al limbajului, semiotician, dar și hermeneut și critic literar. Coșeriu l-a avut profesor la Milano și avea să mărturisească în volumul-interviu „Să spui lucrurile așa cum sînt...”, publicat de Johannes Kabatek și Adolfo Murguía, că Antonino Pagliaro a fost unul dintre intelectualii de la care a învățat cel mai mult, îndeosebi „istorismul, ideea limbii ca libertate și hermeneutică simpatetică” (1997: 78). Dintre volumele sale amintim: *Il linguaggio come conoscenza* (1951), *Il segno vivente* (1952), *Saggi di critica semantica* (1953), *Glottologia* (Parte speciale *Linguistica della „parola”*) (1955), *Nuovi saggi di critica semantica* (1956), *Altri saggi di critica semantica* (1961), *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia* (vol. I-II, 1967), *Forma e Tradizione* (1972), *La forma linguistica* (1973). (n.n., D.F.)

<sup>2</sup> *Il Cantico di Frate Sole*, în Antonino Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, D’Anna, Messina-Florența, 1953, pp. 201-226.

<sup>3</sup> E vorba de poemul Sfîntului Francisc de Assisi, *Cantico di Frate Sole*, cunoscut și sub numele de *Cantico delle Creature*. (n.n., D.F.)

lingvistice, natura discursului literar sau pur și simplu de a-l delimita de alte tipuri de discurs. De aceea, ei se limitează să explice fie modul în care discursurile literare sînt produse în comunitățile umane, fie structurile lingvistice de suprafață – tehnicile de expresie frecvente sau care apar îndeosebi în textele literare. Este, după părerea mea, o insolență încercarea de a defini literatura astfel și, în același timp (și aceasta nu este numai părerea mea, ci chiar și a acelor lingviști care o încearcă) un eșec empiric, căci pe aceste căi nu se ajunge nici măcar la identificarea literaturii, atîta timp cît aceasta nu a fost încă definită în esența ei. Faptul este îndeobște recunoscut: se observă că în cele mai multe cazuri se exemplifică prin anumite structuri din așa-numitele textele literare, structuri care apar însă și în alte tipuri de texte; sau se observă că, în comunitățile umane, textele literare se produc într-o anumită manieră determinată, pe care o vom cerceta în cele ce urmează. Însă aceasta nu e suficient pentru a identifica textele literare, pentru că nu există o manieră identică în care acestea se produc în comunități diferite sau, dacă există, ea corespunde unui alt tip de text.

1.1. Astfel, un lingvist nord-american definește ca literatură „discursurile care se repetă într-o formă mai mult sau mai puțin identică într-o comunitate”. Evident, cu o mică excepție (ca un caz marginal), în cultura noastră occidentală, de la greci pînă în prezent, literatura nu constă din aceste texte care se repetă pur și simplu într-o formă mai mult sau mai puțin identică. Și putem lăsa la o parte faptul că ar trebui să admitem și acea excepție a comunităților chineză și japoneză, nici aici neputîndu-se spune că textele literare sînt acelea care se repetă prin tradiție în formă mai mult sau mai puțin identică. Nu știu ca cineva să fi repetat vreodată în Japonia, în secolele care au trecut de la scrierea acestui text, enormul roman *Genji Monogatari (Povestea lui Genji)* de Murasaki Shikibu<sup>4</sup>, din perioada corespunzătoare Evului Mediu european. Pe de altă parte, conform acestei definiții, *bună ziua și noaptea bună* ar constitui literatură, pentru că sînt texte care se repetă fără prea mari modificări în comunitățile noastre și, probabil, în multe altele. Lingvistul la care mă refer, de altfel un lingvist remarcabil, este Charles Hockett<sup>5</sup> și ceea ce spune el despre literatură se găsește în cartea sa *A Course in Modern Linguistics*, Macmillan, New York, 1958.

1.2. Un alt lingvist – specialist în lingvistica textului, de data aceasta – și fără îndoială unul dintre cei mai avizați în identificarea tipurilor de discurs, olandezul Teun van Dijk<sup>6</sup>, încearcă să caracterizeze literatura prin intermediul tehnicii expresiei și recunoaște că acest lucru este de fapt imposibil, deoarece înseși procedeele provin din alte tipuri de discurs, inclusiv din cel al vieții cotidiene. Diferența ar fi pur statistică sau, altfel spus, este vorba despre procedee mai frecvente în textele literare sau, după cum spune el, „despre

<sup>4</sup> Romanul *Povestea lui Genji*, de scriitoarea japoneză Murasaki Shikibu, scris la începutul secolului al XI-lea și considerat de foarte mulți istorici literari drept primul roman din lume, are peste 1000 de pagini și peste 400 de personaje, deși e o operă neterminată sau lăsată, intenționat, cu un final deschis. Tradus în franceză și engleză în perioada interbelică, romanul a șocat critica occidentală prin ideile feministe ale autoarei și prin modernitatea structurii narative. (n.n., D.F.)

<sup>5</sup> Dintre lucrările lingvistului american Charles Hockett (1916-2000) amintim: *A Manual of Phonology* (1955), *A Course in Modern Linguistics* (1958), *The Origin of Speech* (1960), *The View From Language* (1977), *Refurbishing Our Foundations* (1987). (n.n., D.F.)

<sup>6</sup> Olandezul Teun van Dijk (n. 1943) este unul dintre cei mai prolifici autori contemporani din domeniul științelor limbajului: teoria literaturii, poetica, lingvistica textului și analiza discursului sînt văzute din perspectivă preponderent cognitivă. Deranjat în mod evident de observațiile lui Coșeriu din studiul de față, van Dijk va minimaliza ostentativ, trecînd-o sub tăcere, contribuția majoră a lui Eugeniu Coșeriu în dezvoltarea lingvisticii textului ca știință a limbajului. (n.n., D.F.)

ceea ce o societate determinată într-o epocă determinată recunoaște drept literatură”, ca și cum literatura nu s-ar putea cu nici un chip defini întocmai ca și alte activități umane, ci numai ca ceea ce este recunoscut ca atare. Astfel, expresiei literare i-ar fi proprii procedee de suprimare a anumitor trăsături care privesc – este limpede – întrebuintarea curentă sau mai frecventă în alte tipuri de discurs; procedee de substituție, permutare și adăugare de caracteristici sau fapte. Să observăm, printre altele, că este vorba în fond de ceea ce a spus, cu multă vreme înainte și pe baza unei experiențe mult mai solide în domeniul literar, Carlos Bousoño în teoria sa asupra expresiei literare. Titlul exact al lucrării lui Bousoño este *Teoría de la expresión poética* (Gredos, Madrid, 1952)<sup>7</sup>, așadar aceasta se referă numai la expresie: este o încercare de a caracteriza, de a defini sau delimita literatura în acest mod.

1.2.1. Este sigur că van Dijk își dă seama că este vorba despre procedee de analiză și nu despre procedee ale expresiei în sine. Mai exact, că faptele pe care el le consideră caracteristice textelor literare pot fi înfățișate – și, după părerea noastră, sînt mai ușor de prezentat – ca și cum ar fi suprimări, substituții, adăugări etc., în timp ce, din punctul de vedere al autorului, nu sînt în nici-un caz suprimări, adăugări etc.: aceste fapte pot apărea ca atare numai în cadrul analizei, al modului de descriere. Cu toate acestea, van Dijk nu reușește să înțeleagă că în realitate procedeele identificabile ca atare nu constituie procedee ale creației sau expresiei literare în sine, ci sînt procedee de analiză: moduri de descriere, comutări pe care le facem cînd interpretăm textul pentru a demonstra că „dacă autorul ar fi spus altfel decît a spus ar fi fost rău”; pentru că nu facem altceva decît să spunem – aceasta este însăși necesitatea de a spune –: „numai așa e bine; dacă ar fi spus-o altfel” – și aici intervine comutarea pe care o operăm – „atunci autorul nu ar fi spus ceea ce a spus.” Cu alte cuvinte, el nu reușește să înțeleagă că este vorba de comutarea aplicată în interpretarea textului pentru analizarea sa și pentru a demonstra necesitatea expresiei literare în textul literar în forma în care ea se prezintă efectiv în acel text. Astfel, s-ar putea afirma că dacă Sfînta Tereza nu ar fi spus „Nu mă îndemna, Doamne, să te iubesc”<sup>8</sup>, ci „nu mă convinge” sau „nu mă împinge” etc. nu ar fi fost bine. Dar aceasta nu înseamnă că Sfînta Tereza ar fi înlocuit „nu mă convinge”, „nu mă împinge” cu „nu mă îndemna”, ci că avem de-a face cu unul dintre procedeele folosite de critică; acestea nu constituie procedee de a spune același lucru, ci *moduri de a fi* ale expresiei literare, aspecte necesare ale operei literare ca operă efectiv realizată.<sup>9</sup> Atunci cînd este vorba de o expresie eronată se produce contrariul: apare o expresie care nu ar fi trebuit să apară. Aceasta este o eroare și din punctul de vedere al unității operei literare. Concluzia care se impune ca urmare a existenței acestor fapte în afara discursului literar, în conversația cotidiană, nu e aceea că discursul literar „nu ar trebui să fie” sau că discursul literar „este” ca alte discursuri, ci că, dimpotrivă, aceste alte discursuri sînt în parte asemănătoare cu cel literar. Ori că discursul literar – așa cum am încercat să demonstrez în lucrările mele despre limbaj și poezie – actualizează toate posibilitățile limbajului, în timp ce alte discursuri, dimpotrivă, parțializează și

<sup>7</sup> Trad. rom.: *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975. (n.n., D.F.)

<sup>8</sup> No me mueve, mi Dios, para quererte/el cielo que me tienes prometido,/ni me mueve el infierno tan temido/para dejar por eso de ofenderte.//Tú me mueves, Señor, muéveme el verte/clavado en una cruz y escarnecido,/muéveme ver tu cuerpo tan herido,/muéveme tus afrontas y tu muerte.//Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,/que aunque no hubiera cielo, yo te amara,/y aunque no hubiera infierno, te temiera.//No me tienes que dar porque te quiera,/pues aunque lo que espero no esperara,/lo mismo que te quiero te quisiera. (Sfînta Tereza, *No me mueve, mi Dios, para quererte*). (n.n., D.F.)

<sup>9</sup> Cînd e vorba de o expresie eronată, se întîmplă contrariul: avem expresia care nu ar fi trebuit să fie prezentă și este greșită și din punctul de vedere al unității operei.

dezactualizează posibilități ale limbajului. Discursul literar ar trebui să fie, în realitate, pentru faptul că poate conține orice tip de procedee, punctul de referință pentru considerarea altor tipuri de discurs ca reduceri ale tipului celui mai bogat sau ale discursului care, în mod virtual, actualizează toate posibilitățile limbajului.<sup>10</sup>

Este supărător faptul că se pot spune astfel de naivități după ce a fost elaborată o adevărată ontologie a operei literare de către Roman Ingarden<sup>11</sup> și că se pot spune în lumea hispanică după ce aici a apărut o lucrare – mai modestă, dar excelentă din punctul de vedere al identificării ontologiei operei literare – ca *La estructura de la obra literaria*<sup>12</sup> (*Structura operei literare*), a filologului chilian Félix Martínez Bonati, mai ales dacă ne gândim la tinerii care nu i-au citit pe Roman Ingarden și pe Félix Martínez Bonati și care ar putea ajunge la concluzia că idei ca cele ale lui Teun van Dijk prezentate mai sus constituie ultimele cuceriri ale științei. Deranjează faptul că se fac astfel de afirmații nu numai după Roman Ingarden și Félix Martínez Bonati, ci și după Aristotel care semnală, de pildă, că nu metrica este cea care face poezia și că un discurs filozofic în versuri continuă să rămână totuși filozofie, și nu se transformă, prin aceasta, în poezie (*Poetica*, 1451 b). Aceste aspecte superficiale ale expresiei nu sînt cele definitorii și nu ne permit să demarcăm (= să definim, să separăm) faptul literar de cel nonliterar.

1.2.2. Totuși Teun van Dijk își dă seama că acest criteriu al structurii expresiei este insuficient și că este necesară delimitarea textelor literare ca atare în funcție de finalitatea lor. Dar finalitatea pe care el o atribuie textelor literare se dovedește, de îndată ce este considerată pozitivă, pur și simplu falsă: nu există o astfel de finalitate sau există numai o finalitate negativă. El susține că este aceea pe care producătorul de text nu și-o propune. Am să citez ceea ce van Dijk afirmă – aceasta fiind partea centrală a lucrării sale – în legătură cu identificarea textului literar: „Deoarece discursul literar nu pretinde să prezinte lucrurile ca reale, el trebuie descris ca o *quasi-aserțiune*. Totuși, această proprietate caracterizează întreaga clasă de relatări și anecdote din conversația cotidiană. Atunci, pragmatic vorbind, discursul literar aparține unei clase de discursuri care au în comun posibilitatea de a fi definite frecvent în termeni ai *evaluării* cititorilor/ascultătorilor. Vorbitorul sau autorul dorește ca ascultătorului sau cititorului să-i placă discursul.” Mă întreb care scriitor își propune un asemenea lucru. „Vom considera drept *ritualuri* aceste acte ale vorbirii. Nu există nici o intenție” – și aici apare finalitatea negativă – „de a modifica cunoștințele, interesele, atitudinile sau planurile cititorului dincolo de *contextul actual* al comunicării rituale.”<sup>13</sup> Conform acestei idei, discursul nu trebuie decît să fie antrenant, să-i placă cititorului. Se afirmă pur și simplu că textul literar nu este un discurs pragmatic, dar nu se spune deloc ce este acest discurs. Este limpede că nici astfel nu se poate ajunge la distingerea discursului literar, pentru că nu se explică motivul pentru care

<sup>10</sup> „Limbajul poetic reprezintă deplina funcționalitate a limbajului și, prin urmare, poezia (*literatura* ca artă) este spațiul desfășurării integrale, al plenitudinii funcționale a limbajului.” (*Teze despre tema „limbaj și poezie”*, în vol. *Omul și limbajul său*, p. 162). (n.n., D.F.)

<sup>11</sup> *Das literarische Kunstwerk*. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Niemeyer, Halle, 1931; Trad. rom. fragmentară *Structura fundamentală a operei literare. Opera literară ca alcătuire stratificată*, în vol. *Poetică și stilistică*. Orientări moderne, Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, București, 1972, pp. 53-65. V. și vol. *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978. (n.n., D.F.)

<sup>12</sup> Titlul complet: *La estructura de la obra de arte literaria*. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960. (n.n., D.F.)

<sup>13</sup> În *Estructura y funciones del discurso*, Siglo XXI, México, 1980, p. 134.

relatările și anecdotele vieții cotidiene nu constituie forme literare. Nu este deloc sigur că vorbitorul sau producătorul dorește ca ascultătorului să-i placă discursul, și dacă așa ar dori, ar fi, fără îndoială, ceea ce dorește subiectul empiric al textului literar, dar nu și subiectul universal al aceluși text. Ar fi vorba numai de o finalitate instrumentală și în nici un caz de finalitatea producerii textului literar ca atare.

1.3. S-ar putea invoca teoria lui Jakobson despre funcția poetică<sup>14</sup>, dar în realitate el nu a spus nimic esențial în legătură cu diferențierea textelor literare de alte tipuri de texte. Sînt nevoit să precizez aici că valoarea celor spuse de Jakobson a fost foarte mult exagerată și că ea trebuie redusă la dimensiunile sale reale, care corespund efectiv tradiției esteticii și poeziei occidentale. Jakobson identifică, după cum se știe, pe lângă cele trei funcții pe care Karl Bühler<sup>15</sup> le atribuie semnului lingvistic, alte trei funcții: una dintre ele este funcția poetică. El face lucrul acesta folosindu-se de aceleași criterii ca și Bühler; funcția se stabilește întotdeauna în interiorul relației dintre mesaj (*semn*, la Bühler) și un element al mesajului care, în același timp, face parte din mesaj. De exemplu, vorbitorul, ascultătorul, obiectul despre care se vorbește. Jakobson adaugă canalul de transmitere a mesajului și relația cu ceea ce el numește *cod* (altfel spus, cu însăși limba folosită); precum și o relație reflexivă a mesajului cu el însuși (a textului cu textul însuși: atenția este concentrată asupra structurării mesajului). În timp ce toate celelalte cinci funcții se referă la relațiile exterioare ale mesajului, funcția reflexivă, care se concentrează asupra mesajului însuși, îl organizează într-o manieră particulară. Fără a intra în amănunte în privința inconvenientelor pe care le prezintă termenul *mesaj*<sup>16</sup>, putem concluziona că această funcție reflexivă privitoare la discursul însuși constă în însăși elaborarea discursului ca discurs.

1.3.1. Această idee centrală a lui Roman Jakobson are, cu siguranță, câteva aspecte pozitive. În primul rînd, relația reflexivă a discursului cu el însuși precizează caracterul absolut al discursului poetic, anume faptul că acest discurs nu se referă la ceva anume și nu stabilește o relație, ci își găsește norma în el însuși. Faptul este foarte important, deși Jakobson nu se exprimă astfel. Este de asemenea demn de menționat ca aspect pozitiv faptul că Jakobson vorbește despre o funcție poetică specifică textului literar poetic, deoarece în aceste texte iese în evidență, se impune asupra celorlalte funcții; dar este sigur că funcția poetică constituie o dimensiune a oricărui text, adică poate fi găsită într-o oarecare măsură în orice text, chiar dacă nu este funcție dominantă. Faptul mi se pare de asemenea important: orice discurs s-ar putea interpreta, *sub specie poiesis*, din punctul de vedere al faptului poetic, ca text poetic sau dinspre dimensiunea poetică.

1.3.2. Dar, în același timp, negativul subzistă în modul în care Jakobson definește funcția poetică. Mai întîi, din însuși exemplul pe care îl dă se înțelege că el nu se referă la sensul propriu al unui discurs poetic sau literar, la finalitatea acestui discurs, ci la

<sup>14</sup> *Linguistics and poetics*, în vol. T.A. Sebeok (editor), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1960, pp. 350-377. Trad. rom.: *Lingvistică și poetică. Aprecieri „retrospective” și considerații de „perspectivă”*, Traducere de Mihail Nasta în colaborare cu Matei Călinescu, în vol. \*\*\* *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Editura Științifică, București, 1964, pp. 83-125. (n.n., D.F.)

<sup>15</sup> E vorba de schema factorilor și a funcțiilor implicate în procesul de comunicare lingvistică din *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Kant – Studien, 1933 și aprofundată în *Sprachtheorie*, Jena, 1934; Coșeriu citează versiunea spaniolă: *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, pp. 46-56. (n.n., D.F.)

<sup>16</sup> În realitate e impropriu: provine din teoria comunicării și, la fel ca termenul *cod*, e incomod de aplicat textului literar sau oricărui alt tip de text, astfel încît este preferabil să vorbim de *text* sau de *discurs*.

structurarea exterioară, motivată numai instrumental. Care este exemplul lui Jakobson? Vi-l amintiți, probabil: este sloganul electoral al președintelui Eisenhower<sup>17</sup>, *I like Ike*, ceea ce arată că aici atenția e concentrată în text, că există o funcție reflexivă asupra textului, deoarece acesta este construit astfel: *I*, adică *eu*, este conținut în *Ike* (numele dat lui Eisenhower) iar *Ike* este conținut în *like*, astfel încât este identificat cu preferința cuiva ca doar *Ike*, și nu altcineva, să devină președinte. Există aici o operațiune formală și ea poate fi recunoscută; dar nu este vorba de o finalitate poetică; nici pentru Jakobson acesta nu este un discurs poetic. Ideea este de a spune: „votați-l pe Ike pentru că pe el trebuie să-l vrem cu toții și pentru că numele său apare în însuși cuvântul *like* (*a-i plăcea*).” Este vorba de un discurs pragmatic tipic, lipsit de orice intenție poetică și care nici măcar nu vrea să pară poetic, care nu-l prezintă pe Ike ca pe ceva universal, ca model de existență umană, ci ca pe acel Ike *care trebuie votat*.

În al doilea rînd, aici nu este vorba de ceea ce este poetic, estetic; este vorba de o acțiune concretă care vizează perfecțiunea și constituie norma ideală în orice tip de acțiune. Astfel, dacă ne place acest slogan nu ne place ca poezie, ci doar ca lucru bine făcut, așa cum ar putea să ne placă, de pildă, un pod bine făcut care corespunde pe de-a-ntregul exigențelor, sau cum ar putea să ne placă, de exemplu, un curs sau un seminar bine făcute, bine organizate, despre care am putea spune: „ce curs bine făcut!, ce curs bine structurat!”, ceea ce nu înseamnă deloc că e vorba de un discurs literar sau poetic. E vorba de acea estetică minoră a practicului, de dimensiunea estetică a tot ceea ce facem, de faptul că înțelegem că lucrurile trebuie făcute bine, în acord cu normele lor intrinseci; ceea ce nu implică universalitatea acestor fapte, ele menținându-se în interiorul propriei particularități. Și este limpede că nu este vorba aici de acel *bine spus absolut* care înseamnă *bine spus* în sensul poeziei, pentru că *bine spus absolut* poate apărea și în formă contrară acestei organizări simetrice, a acelor fapte conținute unele în altele, de pildă. De asemenea, un discurs total lipsit de conținut poate fi poezie ca model absolut de discurs fără conținut. Teatrul lui Ionesco este un exemplu de discurs fără sens: el constituie un model absolut de discurs dezorganizat, asimetric, de discurs voit vid, oferit ca atare.

2. Ideile prezentate în prima parte a acestei conferințe constituie latura distructivă sau negativă a criticii noastre. Să vedem acum dacă și în cel fel putem contribui în mod constructiv la identificarea și definirea discursului literar în raport cu discursul informativ sau, altfel spus, ce anume caracterizează discursul literar și discursul de informare. Punctul de plecare nu poate fi decît următorul: este vorba despre discursuri; actele umane intenționale nu pot fi definite prin propria structură, aceasta constituind întotdeauna *cauza lor materială*, ci pot și trebuie să fie definite prin finalitate, prin *cauza lor finală* care, în cazul actelor umane non-naturale (non-biologice, ci libere), este întotdeauna faptul determinant al restului (inclusiv al cauzei materiale). Aristotel observa în *Fiziica* (II, paragrafele 8 și 9) că acolo unde există cauză finală, aceasta este cauza determinantă a tuturor celorlalte, inclusiv a celei materiale – materia cu care se face ceva – și că, prin urmare, structurarea acestei materii este determinată de finalitate. În consecință, modurile de exprimare nu constituie determinantul, ci determinatul și atunci trebuie să vedem de ce se prezintă lucrurile astfel. Exprimarea ni se pare izbutită atunci cînd ne dăm seama că este adecvată scopului. (Gîndiți-vă la modul în care apreciem un tablou, nu unul realist care poate fi judecat și din perspectiva concordanței cu realitatea, ci o pictură abstractă. De ce spunem, de pildă, „Aici

<sup>17</sup> Dwight David „Ike” Eisenhower (1890-1969), președinte al SUA între 1953 și 1961. A cîștigat alegerile și cu ajutorul sloganului „I like Ike”. (n.n., D.F.)

culoarea neagră nu se potrivește, eu aș fi folosit verde”)? Nu există nimic în realitatea reprezentată în tablou care să indice că așa nu este bine. Ne-o spune numai acea finalitate, acest înțeles al tabloului perceput ca întreg. Ne dăm seama că o parte materială nu corespunde înțelesului sugerat de întreg și că ar fi potrivită altă culoare – verde, albastru etc.). Rezumând, structura este cea care trebuie să fie adecvată finalității, și nu invers, iar când structura se opune, pare insuficientă în raport cu această finalitate.

2.1. În același fel, natura discursului informativ se deosebește de cea a discursului literar chiar și atunci când din punct de vedere material cele două discursuri sînt identice. Discursul informativ are o finalitate exterioară sau instrumentală, mai exact el trebuie să conțină cunoașterea anumitor fapte și să transmită această cunoaștere cuiva. În cazul acesta cunoașterea, ceea ce se comunică, ceea ce constituie informația transmisă, este cunoaștere care se referă la ceva. Există un obiect al cunoașterii, un fapt care este supus cunoașterii, de exemplu un eveniment; referitor la acest fapt se realizează cunoașterea care se transmite cuiva. În schimb, discursul literar are finalitate internă sau, cum spune Kant în *Critica rațiunii pure*, „finalitate fără scop”, adică fără vreun scop exterior. Finalitatea este acel „cum trebuie să fie”: discursul apare ca împlinit în absența vreunui termen de comparație pentru acel „cum trebuie să fie”. Aristotel a formulat foarte bine această idee prin *κατὰ τὸ εἶδος / κατὰ τὸ εἶκος* – „pe măsura așteptărilor”.<sup>18</sup> Totodată, Aristotel face aici distincția dintre istorie și poezie și spune: „Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἰστορίας ἐστὶν ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἰστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οἷς στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἐπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.”<sup>19</sup> (*Poetica*, 1451b 5-11); nu este important ca Alcibiade „să fi făcut”, ci este vorba despre ceea ce se justifică prin necesitatea modului său de a ființa, și prin urmare constituie „conformitatea cu așteptările”, prezentată în cazul acesta ca „necesitatea internă a personajului”, deși în alte cazuri se vorbește despre „necesitatea internă a operei”. Aristotel spune că într-o operă literară se pot petrece lucrurile cele mai incredibile, cu condiția să fie „κατὰ τὸ εἶκος”, adică să corespundă așteptărilor, să se justifice prin finalitatea internă a operei înseși. Vreau să spun că, pe când în cazul informației finalitatea este exterioară, este transmiterea unei cunoașteri privitoare la ceva cu un scop, în opera literară finalitatea este însăși opera: finalitatea *Iliadei* este *Iliada* și nu vreo finalitate exterioară sau instrumentală.

Asta nu înseamnă, bineînțeles, că opera literară nu poate avea o finalitate instrumentală, dar nu aceasta face din ea o operă literară. Eu citez întotdeauna ca exemplu

<sup>18</sup> Aristotel folosește această sintagmă în multe locuri din *Poetica*. de exemplu, 1451a 12, 1451a27, 1451a37 sau 1551a24. Din păcate este tradusă aproape întotdeauna prin *verosimil*, cuvînt care pare să indice „mai puțin adevărat”: cei care cunosc textul *Poeticii* lui Aristotel știu că pentru el *κατὰ τὸ εἶκος* înseamnă „mai mult decît adevărat”.

<sup>19</sup> Iată traducerea întregului pasaj din care face parte fragmentul citat:

„Din cele spuse pînă aici reiese lămurit că datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri pufînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cîeva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întîmpla. De aceea și e poezia mai filozofică și mai aleasă decît istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, cită vreme istoria mai degrabă particularul.

A înfățișa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului: lucru către care și năzuiește poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în schimb, e ceea ce a făcut ori pătimit Alcibiade, de pildă.” (Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965, pp. 64-65). (n.n., D.F.)

*Georgicele* lui Virgiliu. Se spune – și este adevărat – că Virgiliu a dorit să colaboreze cu Augustus în sprijinul politicii acestuia de încurajare a agriculturii și reducere a proletariatului urban prin dirijarea multor muncitori, care se înghesuiau în Roma, către sate. Așadar, Virgiliu ar fi scris *Georgicele* pentru a arăta cât de plăcută este viața la țară și ce fericiți sînt țărani etc. Poate că așa a fost, dar asta nu are nici o importanță pentru *Georgicele* ca operă literară; oricine poate aprecia la fel de bine opera, ignorînd împrejurările descrise mai sus și în același timp să mediteze la capacitatea instrumentală a *Georgicelor* de a determina proletariatul urban să se mute la țară. Dacă ne gîndim că o bună parte din proletariatul urban din epoca lui Augustus nu vorbea latina, ci greaca, pentru că provenea din diverse regiuni orientale ale Imperiului și că majoritatea romanilor nu știau să citească și dacă ne mai gîndim că un tiraj enorm în acele timpuri cuprindea vreo 20 de exemplare copiate manual, ne putem imagina care a fost eficacitatea finalității instrumentale a *Georgicelor* ca discurs indirect, politic și subliminal. Foarte scăzută, cred eu. Dar, în orice caz, asta nu are nici o legătură cu finalitatea internă a *Georgicelor*, reprezentată în opera însăși.

2.2. Dată fiind finalitatea exterioară a discursului informativ și finalitatea internă reprezentată prin discursul însuși în discursul literar, discursul informativ *vorbește despre ceva*. Cum spuneam mai sus, cunoașterea și faptul cunoscut sînt pentru acest discurs lucruri diferite. Antonio Vilarnovo spune într-un eseu<sup>20</sup> că ceea ce se comunică nu este faptul, ci cunoașterea faptului: se comunică ceva despre ceva și, așa cum se întîmplă în cazul oricărei informații, este vorba despre o mărturie. Cel care informează este fie martorul, de pildă ziaristul care participă la eveniment într-un fel sau altul, fie deținătorul mărturiilor unor participanți la evenimente. Tot ceea ce constituie „document” (cunoașterea privind anumite fapte concrete) se bazează întotdeauna pe mărturie. Azi știm ceva despre bătălia de la Salamina pentru că cineva a participat la această bătălie sau a asistat la ea din Pireu sau de pe coasta asiatică și apoi a comunicat altora ce s-a petrecut.

În schimb, discursul literar *nu vorbește despre* lume, ci *crează* o lume: fapt, discurs și cunoaștere coincid și prin intermediul spunerii se naște faptul însuși. Trebuie să admitem că e același lucru ca cel pe care-l spunea Aristotel dînd exemplul lui Alcibiade, pentru că în cazul istoriei (și pentru scopurile noastre, al informației) se spune ce a făcut și ce a spus Alcibiade într-o anume zi: avem informația și cunoașterea acestui fapt și cele spuse de Alcibiade. În literatură, dimpotrivă, Alcibiade nu a spus nimic, nici nu știm dacă a spus ceva, dar admitem că ar fi putut să o spună fiind cine a fost. Este vorba despre ceea ce poetul îl face pe Alcibiade să spună, nu despre ceea ce spune efectiv.

2.2.1. De aceea discursul informativ se judecă în funcție de relația dintre cunoaștere și faptul cunoscut, adică se judecă dacă această mărturie corespunde efectiv faptului, eventual relaționat cu alte mărturii. Pe cînd discursul literar nu poate fi judecat în relație cu vreun fapt, ci numai prin raportare la necesitatea internă a operei, prin relația cu realitatea intrinsecă a

<sup>20</sup> E vorba de studiul *Despre tema „limbaj și informație”*, din care cităm în continuare: „Firește, conținuturile provin din lucruri și fac referință la lucruri; dar se poate înțelege că un fapt sau un obiect nu sînt nici informație, nici limbaj: doar cutare fapt și cutare informație pot fi limbaj și informație în calitate de «conținuturi de conștiință» [...] și, în cadrul științelor informației, se aude adesea vorbindu-se de «un fapt care este știre», deși corect ar fi să se spună că un fapt este «obiect de știre», pentru că știrea este o elaborare cognoscitivă asupra acestui fapt.” (*Sobre el tema „Lenguaje e información”*, în vol. Esteban López Escobar, José Luis Orihuela (editori), *La responsabilidad pública del periodista*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Ciencias de la información, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1988, p. 439). V. și vol. lui Antonio Vilarnovo Caamaño, *Lógica y lenguaje en Eugenio Coseriu*, Editorial Gredos, Madrid, 1993. (n.n., D.F.)



operei: nici nu există un model exterior. Pentru această realitate construită și descrisă în operă, care coincide cu cunoașterea, nu putem avea mărturie. Știm din alte surse că Eschil a participat la bătălia de la Salamina, dar el nu ne-o spune în versurile închinatelor acestei bătălii și nu putem fi siguri de autenticitatea cântecului de luptă al grecilor („O, fii ai grecilor, mergeți, eliberați patria...”, cf. VII §3.2.2.). Căci aici este vorba despre ceea ce Eschil face și nu despre ceea ce Eschil comunică în legătură cu bătălia de la Salamina în calitate de participant. Dimpotrivă, ca un mare poet, el nu face nici o aluzie la faptul că a luat parte la luptă și că grecii – puținii greci liberi care rămăseseră pe navele din Salamina – au învins cel mai mare imperiu din lume. Despre asta nu pomeneste nimic: nu spune „ce eroi *am* fost”, și nici măcar pe greci nu-i face să vorbească. Cel care vorbește, cel care ne spune ce au cântat grecii, se dovedește a fi un persan care îi deapănă această poveste reginei Persiei.

Trebuie să insistăm asupra faptului că discursul literar *nu informează*, ci *face*. Literatura nu informează despre Gregor Samsa sau despre Don Quijote: nu relatează ce i s-a întâmplat lui Gregor Samsa când acesta, trezindu-se într-o dimineață, a constatat că peste noapte se transformase în gândac; și nici nu povestește împlinirea lui Don Quijote cu morile de vânt etc. Literatura face ca Gregor Samsa să se trezească și să se transforme în gândac. Gregor Samsa nici nu a existat și dacă ar exista n-ar fi Gregor Samsa pentru că ar fi creat *aici* și *acum*; ceea ce se petrece este ceea ce face Kafka. Și tot așa Cervantes „face” ca Don Quijote să se înfrunte cu morile de vânt. Cu alte cuvinte, în literatură se inventează realitatea însăși iar discursul coincide cu această creare a realității.

2.2.2. Pe de altă parte, această problemă a fost pusă de Platon în *Ión*, un dialog care este citit, nu știu de ce, din ce în ce mai puțin; și, după părerea mea, a fost și rezolvată această problemă de un autor care se citește încă și mai puțin: Girolamo Fracastoro, erudit renescentist italian, într-o lucrare de poetică intitulată *Naugerius, Sive de Poetica*.<sup>21</sup> Probabil vă amintiți ce spune Platon în *Ión*: el pune problema dacă poeții cunosc lucrurile despre care vorbesc, dacă sînt experți în aceste lucruri. De pildă, dacă vorbesc despre război, știu ei mai multe lucruri despre el decît generalii și soldații? Dacă vorbesc despre vînătoare, știu ei mai mult și mai bine despre ea decît vînătorii? În fiecare caz trebuie să spunem că nu, că știu mult mai puțin. Și că atunci cînd vorbesc despre medicină știu chiar și mai puțin. Și atunci se concluzionează că poeții sînt niște ignoranți; în fiecare caz știu mult mai puțin decît „experții” și cei care pot informa despre ceva sînt cei care cunosc *tehnicele* respective. Așadar, poetul trebuie să admită că nu știe ce spune și că ceea ce spune vine din inspirație și că, în realitate, nu este el cel care vorbește, ci Zeul prin intermediul muzei. Dialogul se sfîrșește explicînd faptul că poetul este un inspirat.

Girolamo Fracastoro afirmă că Platon pune problema greșit și lămurește sensul dialogului *Ion*. El spune că cine vorbește despre război fiind expert în domeniu „vorbește despre ceva” și o poate face foarte bine; cine vorbește bine despre problemele medicinei „vorbește despre ceva”, în timp ce, spune el, poetul „nu vorbește despre ceva”, ci „face”. Nu este vorba despre ceea ce este „bine spus relativ” la ceva, ci absolut. Se „face” însuși lucrul și atunci nu se poate spune, de pildă: „acesta nu seamănă a război, nu așa sînt războaiele”, pentru că acesta este războiul pe care îl „face” poetul care vorbește despre el. Adică nu este un tratat despre război sau o comunicare despre războaie, ci un război creat prin acest discurs absolut.

<sup>21</sup> În *Opera omnia*, Giunta, Veneția, 1555.

Fracastoro adaugă că tot ceea ce este știință – și noi putem afirma același lucru despre informație – nu poate genera, nici în cea mai bună exprimare, decât ceea ce am numit „bine spus relativ”.

În cazul literaturii acesta este însă un „bine spus absolut”: nu este un „bine spus” privitor la ceva, ci doar referitor la însăși ceea ce se spune. Prin urmare, în cazul discursului informativ, însăși informația se evaluează și se selectează în funcție de tema în discuție: de exemplu, în funcție de importanța social-istorică a faptului, din rațiuni de utilitate publică, pentru că este important ca alții sau întreaga comunitate să cunoască un eveniment care s-a produs (pentru a lua măsuri, în limita posibilităților). În consecință, se face selecția și valorificarea faptului comunicat cu criteriul *practice* de utilitate publică. În schimb, faptele care se întâmplă și se spun în opera literară sînt evaluate și selectate în funcție de importanța lor general-umană și pot fi fapte nesemnificative din punct de vedere empiric, dar care, totuși, pot reprezenta moduri constante ale existenței umane. Există un poem<sup>22</sup> al poetului grec Konstantinos Kavafis despre un moment din viața lui Antonius, care înfățișează clipa în care Antonius, învins, își dă seama că zeii l-au abandonat și, pentru ultima oară, cuprinde cu privirea orașul Alexandria; spune Kavafis așa: „nu te gîndi la trecut și ai bucuria de a privi, pentru ultima oară, Alexandria, pe care ești pe cale de a o pierde.” Acest moment de îndoială, punct final al destrămării tuturor iluziilor, este un fapt concret din existența lui Antonius, dar, în același timp, el este un moment de universalitate umană. Putem, cum spune Aristotel în *Poetica*, „să-l recunoaștem ca al nostru” și să ținem seama de el ca de o posibilitate a propriei noastre existențe.

2.3. În discursul informativ sensul nu lipsește – orice discurs are un sens –, ci el coincide, ca în orice discurs de acest tip, cu semnificația desemnării: „spune lucrurile așa cum sînt”, respectînd astfel norma. În schimb, în discursul literar sensul nu coincide cu semnificația și cu desemnarea: acestea sînt întotdeauna doar semnificații pentru un alt sens. Dacă, de pildă, Ion Popescu se transformă în gîndac și noi relatăm acest fapt extraordinar, sensul discursului nostru este de a relata efectiv ce i s-a întîmplat lui Ion Popescu, și nu altul. Dar dacă Gregor Samsa în *Metamorfoza* lui Kafka se transformă în gîndac, acest fapt semnifică ceva. Nu vom spune niciodată: „Ia te uită, cineva s-a preschimbat în gîndac! Cine o fi fost? Sărmanul, ce-a pățit!”, ci ne vom întreba ce semnifică acest fapt. Adică înțelegem că faptul are un sens și că el nu coincide pur și simplu cu ceea ce s-a spus. Tot așa, nu vom spune: „Ce năîng e Don Quijote că se luptă cu morile de vînt!”, ci ne vom întreba ce semnifică lupta asta. Chiar și cititorii neexperimentați, inclusiv copiii, se întreabă: „Ce-o fi vrut autorul să spună cu asta?” Ei își dau seama că autorul a vrut să spună ceva și încearcă să înțeleagă ce anume. Important este însă ca ei să înțeleagă că sensul nu coincide cu semnificația și desemnarea, că nu e vorba de „a spune lucrurile așa cum sînt”, ci *de a face lucrurile*, și că aceste lucruri, la rîndul lor, au un sens.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Zeul îl abandonează pe Antonius* (una dintre variantele românești mai recente ale textului poate fi găsită în revista „Poezia”, nr. 4, 2005, p. 178).

<sup>23</sup> „Există trei tipuri de conținut lingvistic: *desemnare*, *semnificație* și *sens*. *Desemnarea* este referința la realitatea „extralingvistică”, altfel spus această realitate însăși «ca „reprezentare”, „fapt”, „stare de lucruri”», independent de structurarea sa prin intermediul cutărei sau cutărei limbii, și este proprie vorbirii în general. *Semnificația* este conținutul dat în fiecare caz printr-o limbă determinată. *Sensul* este conținutul propriu al unui discurs ca manifestat prin desemnare și semnificație: atitudinea umană pe care discursul o implică sau finalitatea cu care se realizează. Astfel, de pildă, „întrebare”, „răspuns”, „poruncă”, „rugămintă”, „chemare”, „salut”, „constatare” sînt unități minimale de sens. Prin urmare, lingvistica textului este *hermeneutică a sensului*, la fel cum lingvistica limbajului este *hermeneutică a desemnării* și lingvistica limbilor, *hermeneutică a semnificației*.” (E. Coșeriu, *Lingvistica textului ca hermeneutică a sensului*). (n.n., D.F.)

2.4. Subiectul vorbitor al discursului informativ este subiectul empiric. El este, de pildă, un anume jurnalist, pentru că este vorba de fapte particulare confirmate de indivizi empirici particulari și comunicate tot de astfel de persoane. Jurnalistul nu pretinde a fi „jurnalistul prin excelență”: subiectul vorbitor „sînt eu” ca ziarist și pot să fiu mai bun sau mai puțin bun, după cum izbutesc să reunesc mai multe sau mai puține informații și să le comunic mai bine sau mai puțin bine. În schimb, subiectul operei literare este întotdeauna subiect universal: este Autorul, nu o persoană anume, iar adevărații scriitori, poeți, pictori, sculptori știu că trebuie să-și asume răspunderea afirmațiilor: „Așa trebuie scris” (în mod analog, un adevărat pictor nu va spune niciodată, cum spun pictorii fără valoare: „Păi, eu așa am văzut asta”, ci va spune: „Așa se pictează”, cu alte cuvinte „Orice alt subiect ar trebui să picteze așa pentru că lucrurile se înfățișează astfel.”

2.5. *Situația*<sup>24</sup> subiectului discursului informativ este întotdeauna o situație istorică determinată. Situația subiectului universal al operei literare (nu a subiectului empiric, căci acesta poate de asemenea suferi de foame, de frig etc.) este eternă (sau, ceea ce este același lucru, nu este în nici un fel determinată), deci din punct de vedere tehnic el se găsește într-adevăr într-o situație istorică, aparținând unei anumite tradiții a limbii literare, a limbii în care se scrie, tradiției genului literar în care scrie; dar, ca operă ce poate fi evaluată estetic, și nu ca fapt de cultură sau de tradiție, această operă este *asituațională*.

2.6. Subiectul vorbitor al discursului informativ se adresează întotdeauna și în mod necesar cuiva, unui public pe care îl informează, sau căruia îi comunică informația: transmite informație altora. Subiectul operei literare, în schimb, nu se îndreaptă către nimeni: *Iliada* nu este comunicare cu sau către cineva anume, ci există pentru întreaga umanitate și pentru toate timpurile; și nu are nici o importanță că este scrisă într-o anumită limbă: acesta este un mod de a fi universal pentru orice epocă și orice destinatar.

2.7. Informația este întotdeauna un act politic și social: este un act de responsabilitate publică, pentru că intenția este de-a comunica ceva unei comunități determinate și, eventual, referitor la membrii acelei comunități. Literatura nu este niciodată act politic și nu are drept scop utilitatea publică (adică, utilitate pentru *polis*): din această cauză Platon, care își organiza Statul strict din punctul de vedere al utilității publice, excludea poezii, pentru că aceștia, prin activitatea lor, nici nu „servec” și nici nu „își propun să servească” Statul. Asta nu însemna, cum adesea se crede – și aceasta este una dintre acele naivități care se repetă cu insistență –, că tema nu poate fi politică, religioasă sau filozofică. Pasiunea politică este o dimensiune umană, așa cum sînt în mod constant și convingerile religioase și, într-un anume fel, cele filozofice, și atunci de ce să nu se vorbească despre astfel de realități? Este suficient să ne

---

<sup>24</sup> „Prin *situație* înțeleg ceva mult mai specific decît ceea ce se înțelege de obicei și, în plus, mai cred că această abatere de la uzul general este justificată și chiar necesară. Cînd vorbim despre *situație* ne referim exclusiv la împrejurările și la relațiile în spațiu și în timp, care apar prin vorbirea însăși, prin faptul că cineva vorbește cu altcineva despre ceva într-un anumit loc din spațiu și într-un anumit moment. Situația este, așadar, cadrul prin intermediul căruia apar *eu și tu, aici și acolo, acum și atunci*, acel continuum spațio-temporal, care se construiește «în jurul vorbitorului» prin intermediul actului de vorbire și prin care diferitele deictice spațiale, temporale și personale pot desemna ceva concret dincolo de semnificația lor categorială.” (Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica textului*. O introducere în hermeneutica sensului, Ediție îngrijită de Jörn Albrecht, Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013, pp. 139-140). (n.n., D.F.)

gîndim la numeroasele opere produse în pictură, sculptură, arhitectură etc. avînd ca temă diverse convingeri religioase. Aceasta este o chestiune cu totul diferită, fără nici o legătură cu latura politică a aceleiași activități. Operele de artă pot servi *ulterior* și ca instrumente politice, de prozelitism religios etc., dar nu doar pentru că sînt opere de artă, ci pentru că despre ele se spune: „Dacă omul acesta a făcut lucrul acesta, exemplul său extraordinar de umanitate mă poate convinge și pe mine să îl fac.” Cum spuneam în scurta analiză a poemului Sfîntului Francisc, *Cantico di Frate Sole*, ultimul lucru pe care-l aflăm din biografia sa este că a scris acest poem lăudîndu-l pe Dumnezeu prin intermediul soarelui, cînd era deja orb și bolnav, că a fost scos din chilie și că nu vedea soarele, dar întindea mîinile pentru a-l simți. Aceasta este o faptă omenească extraordinară, dar nu ea face ca poemul să fie atît de extraordinar cum este. Ceea ce ne impresionează este umanitatea Sfîntului Francisc, nu poezia; mai precis, ne impresionează faptul că, în starea în care se află, el nu se plînge, nu spune: „Doamne, nu mai văd nimic, nu mai văd nici soarele, nici nimic altceva”, ci că spune: „Lăudat fii, Doamne, că ne-ai dăruit soarele”.

2.8. În sfîrșit, ca acte, atît discursul informativ cît și discursul literar au o dimensiune etică. Etica este, însă, radical și raționalmente distinctă în cele două cazuri. Etica informației este cea a comunicării informației cu precizie și cu veridicitate. În acest caz imperativul categoric este cel al obiectivității, astfel încît, dacă ceea ce se prezintă este fictiv (așa cum se poate întîmpla în cazul ficțiunii), informația nu se transformă în literatură, ci în dezinformare sau în informație falsă. Conflictele etice ale subiectului informației sînt conflicte referitoare la obiect, referitoare la destinatar sau referitoare la convingerile înseși ale subiectului informației, încît posibilele conflicte reale apar între imperativul categoric al veridicității, pe de o parte, și, pe de alta, necesitatea de a-l comunica cuiva, necesitatea de a se referi la cineva care joacă un rol important în viața publică, de exemplu, sau de a trebui să spună ceva care se dovedește dăunător propriilor convingeri ale subiectului empiric.

Pe de altă parte, etica faptului literar este mult mai complexă pentru că ea este întotdeauna etica subiectului empiric, care însă trebuie să fie (și să apară ca) subiect universal. Atunci, acest subiect universal are obligația autenticității literare, ceea ce vrea să spună că nu poate ceda nici unui tip de tentație referitor la posibii destinatari, referitor la lucrurile despre care vorbește sau referitor la propria sa persoană ca subiect empiric. Și ceea ce adesea apare ca libertate a artei în fața eticului, în fața moralității – spunînd că doar grecii cereau moralitate artei – nu este adevărat: e vorba aici de imoralitatea subiectului universal, care continuă să fie, în parte, același subiect empiric individual și cedează tentației de a-și înfățișa pasiunile particulare și individuale ca și cum ar fi pasiuni universale și dimensiuni universale ale omului.<sup>25</sup> Rezultă că imoralitatea (nu doar imoralitatea intențională din artă: de pildă, dorința de a șoca destinatarul, de a șoca prin convingerile publice etc.) este, în realitate, o eroare estetică. Benedetto Croce, care nu avea mare slăbiciune pentru etic, considera că toate aceste aspecte ale insignifianței autorului, fruct al empiricității autorului care se manifestă în operă, erau erori estetice pentru că atrag atenția și îngreunează judecata estetică.<sup>26</sup> Din punctul de vedere al subiectului empiric, autorul textului literar are aceleași norme etice pe care le are oricare alt subiect empiric al textului informativ: cu toate că

<sup>25</sup> În *Orationis fundamenta*, Coșeriu scria: „Astfel, ca om, François Villon poate că a fost hoț și criminal, dar ca poet e întotdeauna absolut candid și inocent; și nu doar în *Ballade pour prier à Notre-Dame*, ci și în *Ballade des pendus*: de fapt, în toate poemele sale.”

<sup>26</sup> A se vedea volumul său intitulat *Poezia*. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii, Traducere și prefață de Șerban Stati, Editura Univers, București, 1972. (n.n., D.F.)

literatura ca atare nu se adresează cuiva anume și nu vorbește despre nimeni, totuși se răspindește într-o comunitate și se datorează cuiva (și aparține unei anumite epoci), prin aceea că autorul este răspunzător (de data aceasta nu ca subiect universal, ci ca membru ca atare al acestei comunități, ca oricare alt membru al ei) față de aproapele său.

**(Traducere din limba spaniolă de Dorel FÎNARU și Adrian IONESCU)**

### BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, 1965. *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura Academiei
- Bousoño, Carlos, 1952. *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos,; Trad. rom.: 1975. *Teoria expresiei poetice*, Traducere de Ileana Georgescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers
- Bühler, Karl, 1933. *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Kant – Studien
- Bühler, Karl, 1934. *Sprachtheorie*, Jena
- Coșeriu, Eugeniu, 2009. *Lingvistica textului ca hermeneutică a sensului*, Traducere din limba spaniolă de Dorel Fînar, în vol. Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Mircea A. Diaconu, Dorel Fînar (coordonatori), *Limbaje și comunicare*, vol. X-1: *Creativitate, semmaticitate, alteritate*, Iași, Casa Editorială Demiurg, pp. 127-129
- Coșeriu, Eugeniu, 2013. *Lingvistica textului*. O introducere în hermeneutica sensului, Ediție îngrijită de Jörn Albrecht, Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”
- Coșeriu, Eugeniu; Fînar, Dorel; Irimia, Dumitru, 2016. *Mic tratat de teorie a limbii și lingvistică generală*, Ediție îngrijită, note, comentarii și bibliografie de Dorel Fînar, Iași, Casa Editorială Demiurg
- Croce, Benedetto, 1972. *Poezia*. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii, Traducere și prefață de Șerban Stati, București, Editura Univers
- Dijk, Teun van, 1980. *Estructura y funciones del discurso*, México, Siglo XXI
- Fracastoro, Girolamo, 1555. *Opera omnia*, Veneția, Giunta
- Hockett, Charles, 1958. *A Course in Modern Linguistics*, New York, Macmillan
- Hockett, Charles, 1955. *A Manual of Phonology*, Baltimore, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics
- Hockett, Charles, 1987. *Refurbishing Our Foundations*, Amsterdam&Philadelphia, John Benjamins
- Hockett, Charles, 1960. *The Origin of Speech*, *Scientific American*, 203, pp. 88-111; retipărit în William S-Y. Wang, 1982. *Human Communication: Language and Its Psychobiological Bases*, *Scientific American*, pp. 4-12
- Hockett, Charles, 1977. *The View From Language*. Selected essays 1948-1974, Athens, University of Georgia Press
- Ingarden, Roman, 1931. *Das literarische Kunstwerk*. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle, Niemeyer; Trad. rom. fragmentară *Structura fundamentală a operei literare. Opera literară ca alcătuire stratificată*, în vol. *Poetică și stilistică*. Orientări moderne, Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972, pp. 53-65
- Ingarden, Roman, 1978. *Studii de estetică*, Traducere de Olga Zaicik, Studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, București, Editura Univers
- Jakobson, Roman, 1960. *Linguistics and poetics*, în vol. T.A. Sebeok (editor), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 350-377. Trad. rom.: *Lingvistică și poetică. Aprecieri*

- „retrospective” și considerații de „perspectivă”, Traducere de Mihail Nasta în colaborare cu Matei Călinescu, în vol. \*\*\* *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura Științifică, 1964, pp. 83-125
- Kabatek, Johannes; Murguía, Adolfo, 1997. „Die Sachen sagen, wie sie sind...” *Eugenio Coseriu im Gespräch*, Tübingen, Gunter Narr Verlag
- Martínez Bonati, Félix, 1960. *La estructura de la obra de arte literaria*. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética, Santiago de Chile, Universidad de Chile
- Pagliari, Antonino, 1961. *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D’Anna
- Pagliari, Antonino, 1972. *Forma e Tradizione*, Palermo, S.F. Flaccovio
- Pagliari, Antonino, 1955. *Glottologia* (Parte speciale *Linguistica della „parola”*), Roma, Ediz. Dell’ateneo
- Pagliari, Antonino, 1951. *Il linguaggio come conoscenza*, Roma, Studium
- Pagliari, Antonino, 1952. *Il segno vivente*. Saggi sulla lingua e altri simboli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane
- Pagliari, Antonino, 1973. *La forma linguistica*, Milano, Rizzoli
- Pagliari, Antonino, 1956. *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D’Anna
- Pagliari, Antonino, 1953. *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D’Anna
- Pagliari, Antonino, 1966. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. I-II, Messina-Firenze, G. D’Anna
- Vilarnovo Caamaño, Antonio, 1988. *Sobre el tema „Lenguaje e información”*, în vol. Esteban López Escobar, José Luis Orihuela (editori), *La responsabilidad pública del periodista*. Actas de la II Jornadas Internacionales de Ciencias de la información, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra
- Vilarnovo Caamaño, Antonio, 1993. *Lógica y lenguaje en Eugenio Coseriu*, Madrid, Editorial Gredos