

h o r i a   h u l b a n

**GEORGE BERNARD SHAW**  
**o filosofie a limbajului**



**Horia HULBAN**

**GEORGE BERNARD SHAW**  
**O FILOSOFIE A**  
**LIMBAJULUI**

**Editura Virtual**

**2010**

ISBN(e): 978-606-599-203-0

**Avertisment**

*Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului, sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.*

## Cuprins

CUVÂNT ÎNAINTE.....	1
1. BACK TO METHUSELAH: O FILOSOFIE A LIMBAJULUI .....	3
1.1. IN THE BEGINNING .....	3
1.2. TRAGEDY OF AN ELDERLY GENTLEMAN.....	21
1.3. AS FAR AS THOUGHT CAN REACH .....	33
2. LIMBAJUL ÎN CONTEXTUL PSIHOSOCIAL AL OPEREI: IMPLICAȚIILE STILISTICE ALE JOCURILOR DE CUVINTE .....	38
2.1. PREMISE CRITICE .....	38
2.2. LIPSA DE RIGUROZITATE A CUVINTELOR: ECHIVOCUL ȘI TEHNICA REDUCERII LA ABSURD .....	40
2.3. PARONOMAZA .....	50
2.4. PROCEDEE ASOCIATE PRIN FUNCȚIE JOCURILOR DE CUVINTE .....	54
2.5. UNITATEA STILISTICĂ .....	58
A JOCURILOR DE CUVINTE .....	58
3. LIMBAJUL ȘI MUZICA: VALENȚELE STILISTICE ALE SINONIMIEI .....	61
3.1. SINONIMIA LINGVISTICĂ DIN PERSPECTIVA OPEREI LITERARE .....	61
3.2. EXPRESIVITATEA SERIILOR SINONIMICE.....	63
3.2.1. TIPURI BINARE DE SINONIMIE.....	63
3.2.2. TIPURI TERNARE DE SINONIMIE .....	69
3.2.3. TIPURI MIXTE DE SINONIMIE .....	72
3.2.4. ORDINEA SINONIMICĂ ANTICLIMACTICĂ .....	74
3.2.5. ALTE PROCEDEE DE GRUPARE A SINONIMELOR .....	76
3.2.6. OPOZIȚIA STILISTICĂ A SINONIMELOR .....	78
3.2.7. SCHIMBAREA DE REGISTRU ȘI SINONIMIA.....	81
4. O RETORICĂ A NEGAȚIEI: AFORISMELE ȘI PARADOXURILE LUI G. B. SHAW .....	88
NOTE.....	107
ABSTRACT.....	137

## CUVÂNT ÎNAINTE

Din diferitele etape ale preocupărilor mele legate de dramaturgia lui George Bernard Shaw, m-au atras, pe rând, aspecte extrem de variate ale operei sale: conținutul de un înalt umanism al pieselor, ascuțita critică a moravurilor epocii și societății contemporane lui, adâncă pătrundere în resorturile cele mai ascunse ale sufletului omenesc, spiritul polemic, ascuțimea inteligenței și lipsa de conformism, caracterul paradoxal al aforismelor, în fine, stilul său scilpitor, concretizat în poezia, muzicalitatea și forța de expresie cu totul deosebită a limbajului, al cărui secret am dorit să-l pătrund. Această ultimă încercare s-a dovedit a fi cea mai dificilă, căci, după propria mărturisire a dramaturgului, „Dacă un scriitor spune ceea ce are de spus cu toată acuratețea și vigoarea de care este capabil, stilul său va avea grijă de sine însuși”. A descifra stilul lui G.B.Shaw înseamnă deci a descifra sensul ideilor sale și a analiza competența lingvistică a dramaturgului, încercând să realizez sinteza celor două elemente. Fără a cunoaște această competență lingvistică, ca orice cititor pasionat al operei dramatice, aveam sentimentul existenței sale. Îmi rămânea deci să determin, de data aceasta cu mijloacele specifice cercetătorului stilului, ale lingvistului și criticului literar, modul specific al manifestării sale, domeniile cele mai semnificative de expresie, măsura în care această competență lingvistică se datora unui simț înnăscut al limbii sau unei preocupări constante față de problemele sale specifice, preocupări menite să sporească și să îmbogățească mijloacele de expresie ale artei scriitoricești. Urmărind această ultimă idee, am ajuns la o concluzie care nu este surprinzătoare pentru un dramaturg înzestrat cu calitățile profesionale și cultura multilaterală de care a dat dovadă Shaw. Un adevărat enciclopedist al epocii moderne, scriitorul s-a dovedit un pasionat observator al limbii vii, un cercetător neobosit al evoluției istorice a limbii, un teoretician al problemelor limbajului și un artist care, prin intuiție, demonstrează calitățile psiholingvistului modern.

În diverse ocazii, Shaw și-a exprimat opiniile teoretice asupra funcțiilor limbajului în viața socială. Cele mai importante articole și cuvântări ale sale asupra acestui subiect au fost adunate cu migală și publicate de Abraham Tauber în volumul antologic *Shaw on Language*. Celebra piesă *Pygmalion* a stimulat interesul criticii prin ambianța sa stilistico-dialectală, reușind chiar să atragă atenția milioanei de spectatori și de cititori ai piesei din lumea întreagă asupra semnificației sociale a diferențierii dialectale a vorbitorilor englezi. Dar foarte puțini cititori au devenit conștienți și prea puțini critici literari și-au exprimat convingerea sau au argumentat că ceea ce se găsește în spatele acestei opere dramatice, sau în spatele numeroaselor articole teoretice pe care le-a scris Shaw nu este un punct de vedere întâmplător, ocazional, ci o meditație constantă asupra funcțiilor limbii și vorbirii în cadrul vieții sociale, o încercare coerentă de elaborare, chiar în cadrul operei sale artistice, a propriei sale filosofii asupra problemelor limbajului. Această meditație asupra unor

probleme de natură lingvistică nu este la Shaw un element exterior, ci însăși substanța operelor sale dramatice, constituie simultan pentru creația sa ceea ce în limbajul tehnic modern se numește *input* și *output*, cu alte cuvinte este lucrul despre care scrie și modul în care scrie, este atât conținut cât și stil. Acest volum reprezintă doar o parte a unei mai vaste încercări de a descifra semnificația artistică a acestei complexe ambianțe lingvistico-stilistice, lăsînd, pentru moment, deoparte întreaga serie a pieselor în care Shaw întrebuițează dialectele limbii engleze ca principal material de construcție a unor partituri de o înaltă virtuozitate.

Analogia lingvistică existentă între o piesă ca *Pygmalion*<sup>1</sup>, doar menționată în acest volum, și *Back to Methuselah*, căreia îi acordăm o deosebită atenție, sau dintre aceasta din urmă și celelalte aspecte abordate în eseurile incluse, nu este o asemănare de suprafață, ci una de structură adîncă. Ea nu constă în asemănarea ideilor referitoare la utilizarea limbii în anumite împrejurări bine definite, ci într-o similitudine mult mai profundă, de sens, care își are rădăcina în filosofia specifică scriitorului asupra limbii și vorbirii, asupra caracterului social al limbajului. Descifrarea acestor elemente a devenit nu numai posibilă, ci absolut necesară în contextul dezvoltării cercetărilor interdisciplinare moderne, iar prezenta încercare o considerăm o modestă abordare critică a imenselor resurse artistice de care a dat dovadă unul din cei mai desăvîrșiți artiști ai cuvîntului din literatura engleză.

În prezentul volum am respectat ortografia lui G. B. Shaw, conform ediției de opere complete menționată în bibliografie.

---

<sup>1</sup> Am încercat să analizăm această piesă într-un volum separat intitulat „George Bernard Shaw, *Pygmalion*”, Tabel cronologic, prefață, note, referințe critice și bibliografie de Horia Hulban, în românește de Petru Comarnescu, Editura Albatros, București, 1990.

# 1. BACK TO METHUSELAH: O FILOSOFIE A LIMBAJULUI

## 1.1. IN THE BEGINNING

Piesa *Back to Methuselah* a constituit subiectul a nenumărate studii critice, care au încercat să releve substanța filosofică a acestei opere a vizionarului Shaw. În esență, rezultatul dezbaterilor a fost destul de contradictoriu, căci, în afara unei recunoașteri aproape unanime a lipsei unor „virtuți” scenice deosebite ce ar putea fi atribuite pentalogiei, discuția s-a axat prea mult asupra posibilității sau imposibilității prelungirii vieții în limitele stabilite de Shaw. Într-o carte despre dramaturg care a devenit clasică, Archibald Henderson scrie de exemplu: „That the tale of the longlivers is by no means wholly fantastic and impossibilist is indicated by the noteworthy coincidental circumstance that, since the appearance of this play, a number of scientists of repute have predicted, on the basis of evolutionary advances in science, the considerable prolongation of human life, widening of the normal span, as one of the indicated eventualities of the future”. Credem că această pentalogie trebuie considerată ca o alegorie de o mare modernitate, bazată pe meditația omului asupra condiției sale și asupra posibilităților propriei existențe, a forțelor motrice care stau la baza dezvoltării sale biologice și sociale. Nu trebuie să uităm că răspunsurile la unele probleme pe care le-a ridicat Shaw nu au fost date pînă astăzi decît parțial, cu toată dezvoltarea impetuoasă a științei și filosofiei. Știința, rezolvînd multe întrebări, dobîndește posibilitatea de a ridica altele noi în încercarea de a da un răspuns cît mai cuprinzător.

Prospectarea viitorului este comună atît artei cît și științei, în ciuda mijloacelor și procedurilor lor specifice de lucru. Dacă speculația în știință se bazează pe explorare și analiza sistematică, fantezia, jucînd și ea un rol important, în artă speculația îmbracă adesea forma contemplării. Nu arareori ea depășește limitele experienței, neavînd posibilitatea demonstrației. În cazul lui Shaw, această situație se întîlnește datorită dorinței scriitorului de a cuprinde imense intervale de timp, care nu pot fi cercetate nici de către cele mai îndrăznețe prospectari pe baze științifice. Ni se pare, în această situație, extrem de important sensul global al prospectării, angajarea scriitorului față de o cauză umanistă pe care încearcă să o slujească. Critica unor aspecte ale alegoriei shaviene este necesară. Ea nu trebuie însă, în acest context, să impiezeze asupra relevării îmbinării fericite a planului semnificației cu cel al expresiei. Alegoria lui Shaw se impune ca un mijloc de expresie artistică a unei concepții generoase și, destul de frecvent, în concordanță cu progresul actual al cercetărilor științifice. Dacă alegoria aparține de poetică și nu de știință, ea nu poate fi interpretată în afara specificului cunoașterii artistice, deosebită de cea științifică, dar înrudită cu aceasta. Discutînd raportul dintre filosofia artistică a pieselor lui Shaw și specificul

previziunii științifice, dintre poziția umanistului și a cercetătorului fenomenelor lumii materiale și sociale, este utilă reamintirea unor teze fundamentale, care în formularea lui Henri Wald sună astfel: „Puțini mai contestă că între știință și artă există asemănări esențiale. Știința nu poate progresa fără fantezie, iar arta nu se poate dezvolta fără cunoaștere. Într-o ipoteză științifică există și ficțiune, iar într-o operă de artă există și adevăr. Invenție și descoperire există atât în știință, cât și în artă. Însă tot atât de esențiale sînt și deosebiriile dintre creația științifică și cea artistică. Prin știință, determinismul lumii se impune omului; prin artă, libertatea omului se impune lumii. Prin știință, omul acceptă o anumită umilire în fața lumii; prin artă, el își manifestă îndrăzneala față de această lume. În știință, vedeta este obiectul; în artă, vedeta este subiectul. Arta, spre deosebire de știință, nu este „denotarea” obiectului, ci „conotarea” atitudinii pe care subiectul o ia față de obiect. Savantul *cercetează* obiectul, artistul îl *întrebuințează* pentru a se *exprima*. Pentru a căpăta expresie artistică, nevoile unei epoci trebuie să devină năzuințele unui artist. Exprimîndu-se pe sine, artistul dă glas întregii sale epoci. Știința îndreaptă atenția oamenilor în afara lor, în vreme ce arta le îndreaptă atenția spre ei înșiși. Știința tinde să reducă viața omului la activitatea sa intelectuală, arta tinde să restabilească echilibrul dinamic dintre trăire și gîndire, subiect și obiect, mijloace și scopuri”.<sup>2</sup> În opera sa, Shaw abordează o ipoteză profund umanistă a dezvoltării sociale a omenirii. Este o ipoteză bazată pe studiul semnificațiilor celor mai importante ale diferitelor etape de dezvoltare, pe descifrarea năzuințelor de perfecționare ale omului ca ființă biologică și ca ființă socială. Importantă pentru artist nu este atât redarea istoriei, cât evocarea spiritului ei; nu este conturarea exactă a liniilor de dezvoltare, ci a implicațiilor opțiunilor de evoluție.

În acest context, Shaw meditează asupra rolului limbii și vorbirii în viața socială. Este, în esență, o încercare coerentă de a elabora în cadrul unei opere artistice o filosofie a limbajului. Prin intermediul limbii, concretizată prin vorbire, oamenii comunică între ei; ei își transmit informații și își formulează idealuri. Prin funcția de cunoaștere a limbii este posibilă conservarea de către omenire a bunurilor culturale dobîndite prin eforturile a nenumărate generații. Dar limba este și un mijloc de expresie a celor mai intense emoții, provocate omului de mediul natural și social în care trăiește. Toate funcțiile principale ale limbajului, împreună cu marele său dinamism, sînt puse în lumină de pentologia lui Shaw. Semnificația socială a limbajului ajunge în *Back to Methuselah* pe prim plan în trei dintre piese: în partea I, *In the Beginning*, partea a IV-a, *Tragedy of an Elderly Gentleman* și în partea a V-a, *As Far as Thought Can Reach. Tragedy of an Elderly Gentleman* prefigurează, după părerea noastră, dramele „neînțelegerii”, „lipsei de comunicabilitate” a epocii noastre, care a făcut din „tragedia limbajului”, în mod exagerat, tragedia vieții moderne. Pe de altă parte, ni se pare că, din punctul de vedere al realizării sale, pentologia cîștigă mult tocmai în aceste episoade în care este valorificată arta cuvîntului. Limbajul personajelor nu constituie numai un mijloc de comunicare al unor idei și sentimente, ci devine, paralel cu această funcție de bază a sa,



și un instrument al cunoașterii artistice, al unei cunoașteri general umane mai largi, mai bogate și profunde. În alte situații ale pentalogiei, limbajul personajelor devine expresia imposibilității cunoașterii, afectînd, implicit, funcția sa de comunicare. Transformarea limbajului în substanța operei dramatice a îmbrăcat la Shaw, în diferite perioade ale creației sale, forme extrem de variate, una din cele mai reușite întruchipări constituind-o piesa *Pygmalion*. Scopul urmărit frecvent de dramaturg pe parcursul vastei sale opere este de a releva problemele sociale ale vorbirii, instrumentul comunicării umane. Scriitorul a fost însă pe deplin capabil să imprime o funcție artistică unor mijloace și procedee de lucru care par, la prima vedere, specifice doar lexicologului și lingvistului în general. Shaw știe să smulgă comedia nu numai din situații ci și din cuvînt, devenit mijlocul său de studiu al gândirii și comunicabilității umane.

Alegoria de la care vom porni analiza acestei problematice este subtilă dar transparentă prin apelarea la un mit familiar oamenilor încă din timpuri străvechi: mitul Grădinii Paradisului și al existenței primilor oameni. Importanța miturilor în dezvoltarea procesului cognitiv într-o anumită etapă de dezvoltare a omenirii a fost deosebită, căci „Într-o vreme în care viața pragmatică și afectivă era mult mai intensă decît activitatea intelectuală și cognitivă, mitul era singura modalitate de înlănțuirea coerentă a ideilor. Miturile au fost întotdeauna menite să stabilească o legătură între ceea ce oamenii *puteau* să facă și ceea ce *doreau* să facă. Prin mituri, oamenii fandau în necunoscut și în viitor, căutînd să înțeleagă trecutul, începutul, originea”.<sup>3</sup> Prelucrarea unei alegorii fundamentale bine cunoscute îi permite lui Shaw, prin împrumutarea convențiilor gata stabilite, realizarea tipicei sale lovituri de teatru, așa cum a făcut și în cazul mitului lui Pygmalion, transformarea temei. Tema Demiurgului este transformată în tema propriei dezvoltări, care este deosebit de fertilă din punct de vedere dramatic.

Mitul mai prezintă un avantaj, de loc neglijabil în dramaturgie: reducerea problemelor limbajului la doi interlocutori. Funcția de bază a acestuia, cea de comunicare, este astfel păstrată, în timp ce experiența de milenii a milioanele de oameni, care a avut ca rezultat dezvoltarea sa, este concentrată în experiența cuplului Adam și Eva, fără de care valorificarea dramatică a acestei probleme ar fi fost imposibilă.

Nu este de mirare că, în cadrul acestui context alegoric, gîndirea, ca rezultat al reacției față de mediul înconjurător, îmbracă forma vocilor pe care le aud Adam și Eva. Gîndirea lor se concretizează într-o formă de limbaj interiorizat, fără a putea fi însă dizolvată în limbaj, acesta din urmă presupunînd atît comunicarea mesajului, cît și răspunsul, prin intermediul aceluiași cod, din partea aceluia care a receptat mesajul.<sup>4</sup>

EVE. The garden is full of voices sometimes. They put all sorts of thoughts into my head.

ADAM. To me there is only one voice. It is very low; but it is so near that it is like a whisper from within myself. There is no mistaking it for any voice of the birds or beasts, or for your voice.

EVE. It is strange that I should hear voices from all sides and you only one from within. But I have some thoughts that come from within me and not from the voices. The thought that we must not cease to be comes from within.<sup>5</sup>

Modul pe care Bernard Shaw l-a ales pentru a reprezenta din punct de vedere dramatic gândirea și evoluția ei în cazul celor două personaje ne demonstrează că alegoria sa nu încearcă să impună teza unei gândiri extralingvistice. În alegoria biblică, șarpele ocupă un loc important. În alegoria lui Shaw, el devine oglinda cu ajutorul căreia descifrăm evoluția gândirii eroilor pe măsura învingerii greutăților legate de perfecționarea, îmbogățirea limbii cu termenii abstracți necesari unei gândiri mai evolute. Trecerea de la concret la abstract în limbă și gândire, caracteristică tuturor limbilor, este perfect sugerată din punct de vedere dramatic de dialogul dintre Adam și Eva. El corespunde pe plan lingvistic etapei de dezvoltare a limbajului, prin intermediul căruia noțiunea nou formată este comunicată interlocutorului și acceptată, ca rezultat al necesității. Modul concret de realizare, pe de o parte, confirmă teza dramaturgului conform căreia gândirea este profund dramatică și ea poate constitui substanța unei piese de teatru:

EVE. And now some day, in spite of all my care, you will fall on your head and become dead.

ADAM. Dead? What word is that?

*EVE/pointing to the fawn/Like that. I call it dead.*<sup>6</sup>

Dialogul demonstrează într-un mod convingător efortul de generalizare, de abstractizare care a fost investit în cuvântul dead. De la starea căprioarei intrată în putrefacție, primul animal mort cu care eroii alegoriei de inspirație biblică intră în contact, și pînă la starea în care ar putea ajunge ei este o distanță enormă. Generalizarea a putut fi însă realizată cu ajutorul gândirii, prin care s-a stabilit identitatea dintre semnul verbal și noțiune și care, la rîndul său, nu s-a putut dezvolta decît prin ele. Cuvântul abstract anticipează viitorul și nu se limitează la caracterizarea prezentului, căci, „În sens strict, vorbele nu se referă niciodată la prezent. Ele vizează trecutul, pe care îl rezumă, și viitorul pe care îl prevăd. Ele exprimă, așadar, amintiri și așteptări. Lucrurile prezente pot fi pur și simplu arătate. Cuvintele nu vizează prezentul, după cum nu vizează nici individualul. Cînd se referă la un lucru individual și prezent, cuvintele îl încadrează într-un gen, care are o față orientată spre trecut și cealaltă orientată spre viitor”.<sup>7</sup> Pentru cerințele prezentului nu ar fi fost necesară denumirea stării, ci ar fi fost cu totul suficientă arătarea căprioarei moarte. Dezvoltarea gândirii în acest caz nu ar fi însă posibilă, căci personajele ar fi rămas în limitele observației senzoriale, ceea ce nu este același lucru cu cunoașterea. Fiind pe deplin conștient de acest lucru, Shaw scria sub forma unui aforism din

pentalogie: „Consciousness of a fact is not knowledge of it: if it were, the fish would know more of the sea than the geographers and the naturalists”.<sup>8</sup>

În întruchiparea șarpelui, gândirea devine în piesă personaj dramatic. Ea continuă procesul de abstractizare pe linia formării tuturor categoriilor gramaticale necesare procesului comunicării, integrându-se sistemului limbii:

THE SNAKE. I can talk of many things. I am very wise. It was I who whispered the word to you that you did not know. Dead. Death. Die.<sup>9</sup>

Abstractizarea nu poate avea loc pe baza unui singur exemplu. Doar luarea în considerație a nenumărate cazuri similare și, foarte frecvent, neidentice, care prezentând puncte esențiale comune au în același timp variații individuale, poate permite generalizarea care stabilește ceea ce este caracteristic pentru o noțiune abstractă. Dacă în cadrul alegoriei considerăm șarpele ca fiind conștiința în dezvoltare a personajelor, atunci ni se pare logic să afirmăm că pielea lepădată, despre care vorbește șarpele, constituie un alt element din șirul acelor care au permis atingerea gradului de abstractizare la care a ajuns adjectivul *dead* în cele două contexte întrebuințate: o dată cu referire la un întreg, căprioara care a încetat din viață, iar apoi cu referire la o parte lepădată a unui întreg care a rămas viu. Acest mod de abordare ni se pare a fi util pentru urmărirea modului în care Shaw a înțeles procesul prin care s-a ajuns la abstractizarea cuvintelor și formarea noțiunilor complexe:

THE SERPENT. I made the word dead to describe my old skin that I cast when I am renewed. I call that renewal being bora.<sup>10</sup>

Citatul este deosebit de semnificativ pentru modul în care Shaw a prelucrat alegoria biblică. Șarpele vorbitor, tentația care îi împinge pe Eva și Adam la „păcatul original”, este cel mai important dintre elementele acesteia. Primul nivel de interpretare al acestui animal fabulos pornește în piesă de la sensul literal al termenului biblic, în care șarpele este văzut ca un șarpe, înzestrat cu puteri supranaturale: el are darul vorbirii, tentației, persuasiunii. Calitățile sale sînt calitățile fantastice ale alegoriei biblice. În replica comentată, aceste calități sînt degradate prin faptul că este obligat să se supună legilor biologice ale speciei sale. Fantasticul este redus la nivelul realului: șarpelui nu-i mai putem lua în serios toate celelalte calități supranaturale din moment ce este supus legilor biologice comune. Sau dacă le acceptăm, o putem face într-o singură ipostază, condiționată de înțelegerea faptului că în opera literară se vorbește despre un anumit lucru, dar prin el se înțelege altceva. În aceste condiții, sensul literal și sensul alegoric coexistă. Sensul alegoric al șarpelui din piesa lui Shaw nu mai coincide însă cu sensul biblic. La nivelul literal al termenului, el reprezintă unul din elementele naturii, supuse observației umane: un șarpe ca toți șerpii, care își schimbă pielea pentru a se supune legilor biologice ale creșterii caracteristice speciei sale. La nivelul figurat, el reprezintă gândirea omului, care formulează concluzii de pe urma studierii mediului înconjurător, în care șarpele observat este un singur element din multitudinea celor studiate. Afirmăția șarpelui „I made

the word dead to describe my old skin that I cast when I am renewed. I call that renewal being born" poate fi interpretată corect doar cu condiția urmăririi simultane a celor două nivele ale expresiei: cel propriu și cel figurat. Procedul nu este nou, ci el constituie un principiu de creație al scriitorului alegoric. Așa cum arată Tzvetan Todorov, „Mai întâi, alegoria implică existența a cel puțin două sensuri ale unui același cuvânt; afirmându-ni-se uneori că primul sens trebuie să dispară, alteori că ambele sensuri trebuie să fie simultan prezente. În al doilea rând, acest dublu sens este indicat în operă în mod *explicit*: el nu depinde de interpretare (arbitrară sau nu a unui cititor oarecare). Bazându-ne pe aceste două concluzii să ne reîntoarcem acum la fantastic. Dacă ceea ce citim este descrierea unui eveniment supranatural, cu toate acestea nefiindu-ne îngăduit să luăm cuvintele în sens literal, ci doar într-un alt sens care exclude supranaturalul, atunci fantasticul nu mai poate apărea. Există, așadar, între fantastic (subscris aceluși tip de texte care trebuie citite în sens literal) și alegoria pură, o întreagă gamă de subgenuri literare care se va constitui în funcție de doi factori: caracterul explicit al indicației și dispariția sensului prim”.<sup>11</sup>

Acest dublu sens despre care vorbea Tzvetan Todorov este explicat de către dramaturg prin întreaga structură dramatică a primei părți a pentalogiei. Explicitarea la nivel structural o vom putea demonstra urmărind logica diferitelor episoade și interpretând semnificația generală a piesei. Ea este prezentă însă și la nivelul comentariului, chiar dacă o astfel de afirmație s-ar părea că are un caracter tautologic. Comentariul autorului este necesar întrucât nu orice cititor sau eventual spectator al acestei pentalogii are capacitatea de sinteză pe care o presupune urmărirea pe diferite nivele a unei probleme atât de complexe. Acest cititor sau spectator poate fi ajutat însă să ajungă la o înțelegere cât mai complexă a intențiilor dramaturgului în cazul în care acesta îi furnizează un comentariu, adică o cheie cu ajutorul căreia va putea pătrunde mai ușor prin porțile care despart arbitrar într-o analiză diferitele nivele ale piesei. Să urmărim exemplul următor:

*EVE. The new Adams and Eves might kill us. I shall not make them./She sits on the rock and pulls him down beside her, clasping him to her with her right arm/.*

THE SERPENT. You must. For if you do not there will be an end.

ADAM. No: they will not kill us: they will feel as I do. There is something against it. The Voice in the garden will tell them that they must not kill, as it teils me.

THE SERPENT. The voice in the garden is your own voice.

ADAM. It is; and it is not. It is something greater than me. I am only a part of it.<sup>12</sup>

Din punct de vedere structural, între the Serpent și „the Voice in the garden” este pus un semn de egalitate. Din perspectiva alegorică a piesei, cele două elemente se identifică. Din punctul de vedere al semnificației, the Serpent și „the Voice in the garden” „is your own voice”, cu alte cuvinte „vocea lui Adam”, iar dacă extindem analiza și la alte pasaje similare, ea este și „vocea

Evei". Generalizarea este sensibilizată și mai pregnant prin existența expresiei sinecdotice „new Adams and Eves" ce exprimă noțiunea de „alți oameni". În fine, Adam spune că această „voce" este și nu este a sa: „It is greater than me. I am only a part of it". Vocea este deci rațiunea, care este atât produsul său cât și al generațiilor de alți oameni. Rațiunea se ridică împotriva uciderii vieții și impune necesitatea procreației, ridicând instinctul de conservare al speciei la nivelul înțelegerii necesității.

Apariția unor noțiuni determină crearea altora în cadrul unui sistem, fără de care funcția lor operațională ar fi extrem de redusă și incompletă. Este interesant de urmărit modul în care acest proces este redat de Shaw cu mijloacele specifice artei sale, ce poate împrumuta de la știință numai acele metode și procedee care pot fi adecvate scopului artistic propus. În cazul nostru, metalimbajul, o unealtă științifică întrebuințată de lingviști și logicieni, se arată perfect adecvată particularităților artei dramatice, bazată pe întrebări și răspunsuri:

THE SERPENT. Death is not an unhappy thing when you have learnt how to conquer it.

EVE. How can I conquer it?

THE SERPENT. By another thing, called birth.

EVE. What? (trying to pronounce it) B-birth?

THE SERPENT. Yes, birth.

EVE. What is birth?

THE SERPENT. The serpent never dies. Some day you shall see me come out of this beautiful skin, a new snake with a new and lovelier skin. That is birth.<sup>13</sup>

Metalimbajul dobândește dreptul de a fi considerat un fapt de stil ce caracterizează metoda de creație a scriitorului prin consecvența cu care apare în diferite episoade din *Back to Methuselah* și este o dovadă a originalității sale dramatice:

EVE. What is life ?

THE SERPENT. That which makes the difference between the dead fawn and the live one.

EVE. What a beautiful word! And what a wonderful thing! Life is the loveliest of all the new words.<sup>14</sup>

Ultima replică sugerează și credința că există o unitate între elementul fonetic și cel semantic al cuvântului, idee care re apare în piesă și în cazul altor cuvinte.

Aforismul paradoxal, pe care George Bernard Shaw l-a reprezentat cu strălucire, aduce un plus de originalitate operațiunilor de căutare ale codului comun, care stă la baza metalimbajului:

THE SERPENT. Yes: it was by meditating on Life that I gained the power to do miracles.

EVE. Miracles? Another new word.

THE SERPENT. A miracle is an impossible thing that is nevertheless possible. Something that never could happen, and yet does happen.<sup>15</sup>

Dacă în majoritatea exemplurilor anterioare trebuia explicată interlocutorului noțiunea, în exemplul următor este pusă în valoare căutarea inversă, de găsire a noțiunii corespunzătoare datelor stabilite. Shaw sugerează astfel și ideea că a existat o „conștiință” a omenirii asupra golului creat de inexistența formulării conceptului. Această „conștiință” constituie în același timp un act de cultură și un mijloc care înarmează omul cu forța necesară pentru a acționa asupra mediului înconjurător.

EVE. To desire, to imagine, to will, to create. That is too long a story. Find me one word for it all: you, who are so clever at words.

THE SERPENT. In one word, to conceive. That is the word that means both the beginning in imagination and the end in creation.<sup>16</sup>

Indiferent dacă apelează la una sau la cealaltă din cele două posibilități care îi stau la dispoziție, procedul întrebuițat nu se uzează, nu devine plicticos. El nu este un scop în sine, ci doar un mijloc perfect adecvat cerințelor artei dramatice. Prin el Shaw își face cunoscute și ideile despre viață, într-o manieră care îmbină inteligența cu umorul său caracteristic și neiertător față de inconsecvența umană:

ADAM...There is something that holds us together, something that has no word -

THE SERPENT. Love. Love. Love.

ADAM. That is too short a word for so long a thing.

THE SERPENT. Love may be too long a word for so short a thing soon. But when it is short it will be very sweet.<sup>17</sup>

Dinamismul procesului de codare-decodare devine în unele momente uluitor de rapid, rezolvarea unei dificultăți permițând formularea alteia, rezolvată cu la fel de mare vioiciune pentru a lăsa loc liber uneia noi, ca hrană a foamei de cunoaștere a celor două personaje. Nu putem să nu remarcăm și utilizarea frecventă a repetițiilor care, pe lângă efectul stilistic incontestabil, au și menirea de a impune fixarea noțiunii nou create:

ADAM. If I did not know that I loved Eve, at least I did not know that she might cease to love me, and come to love some other Adam and desire my death. Can you find a name for that knowledge?

THE SERPENT. Jealousy. Jealousy. Jealousy. ADAM. A hideous word.

EVE. /shaking him/ Adam: you must not brood. You think too much. ADAM. How can I help brooding when the future has become uncertain? Anything is better than uncertainty. Life has become uncertain. Love is uncertain. Have you a word for this misery?

THE SERPENT. Fear. Fear. Fear. ADAM. Have you a remedy for it? THE SERPENT. Yes.

Hope. Hope. Hope. ADAM. What is hope?

THE SERPENT. As long as you do not know the future you do not know that it will not be happier than the past. That is hope.

ADAM. It does not console me. Fear is stronger in me than hope. I must have certainty. /*He rises threateningly*/ Give it to me; or I will kill you when next I catch you asleep.<sup>18</sup>

Shaw a surprins cu o deosebită forță artistică semnificația temei „cunoașterii” din *Vechiul testament*. Analizînd aceeași problemă, Henri Wald comentează acest mit în felul următor: „Miturile nu sînt lipsite de raționalitate, ci de exactitate. Ele nu reflectează adevărata cauză și adevărata esență a lucrurilor și a evenimentelor, dar reflectă deja faptul de o extremă generalitate că lucrurile și evenimentele au o cauză și o esență. Numai că preponderența pragmaticului, *neputința*, și a afectivului, *frica*, mențin aceste adevăruri cu capul în jos. Este adevărat că omul marchează trecerea de la „paradisul” ignoranței la „infernul” cunoașterii, de la consum la producție, dar nu se prăbușește din rai pe pămînt, ci se înalță de la adaptarea la mediu la transformarea mediului. Cunoașterea este și ea „originară”, dar nici ea nu este un păcat, ci o virtute”<sup>19</sup>.

Shaw reliefează și el acest adevăr prin intermediul Evei, atunci cînd aceasta afirmă că „the serpent said that every dream could be willed into creation by those strong enough to believe in it”.<sup>20</sup> Odată învinsă frica, este învinsă și neputința. Prin muncă, săpînd, cultivînd cerealele, crescînd vitele, torcînd lîna, eroii alegoriei biblice ajung în actul al II-lea al piesei lui Shaw să transforme cunoașterea în „virtute” și să schimbe mediul înconjurător, transformîndu-se pe ei înșiși:

ADAM. What is that word? What is pure?

CAIN. Turned from the clay. Turned upward to the sun, to the clear clean heavens.

ADAM. The heavens are empty, child. The earth is fruitful. The earth feeds us. It gives us strength by which we made you and all mankind. Cut off from the clay which you despise, you would perish miserably.<sup>21</sup>

Această schimbare nu ar fi putut avea loc dacă fiecare pas înainte nu ar fi fost însoțit de o îmbogățire a cunoașterii. În alegoria lui Shaw, cunoașterea se transformă în siguranță și numai aceasta este capabilă să învingă frica. Necesitatea sa devine subiectul unui dialog esențial pentru înțelegerea sensurilor piesei lui Shaw.

ADAM. Fear will drive me to anything. The serpent gave me fear. Let it now give me certainty or go in fear of me.

THE SERPENT. Bind the future by your will. Make a vow.

ADAM. What is a vow?

THE SERPENT. Choose a day for your death; and resolve to die on that day. Then death is no longer uncertain but certain. Let Eve vow to love you until your death. Then love will be no longer uncertain.

ADAM. Yes: that is splendid: that will bind the future.

*EVE/displeased, turning away from the serpent/But it will destroy hope.*

*ADAM/angrily/ Be silent, woman. Hope is wicked. Happiness is wicked.*

Certainty is blessed.

THE SERPENT. What is wicked? You have invented a new word.

ADAM. Whatever I fear to do is wicked. Listen to me, Eve; and you, snake, listen too, that your memory may hold my vow. I will live a thousand sets of four seasons -

THE SERPENT. Years. Years.

ADAM. I will live a thousand years: and then I will endure no more: I will die and take my rest. And I will love Eve all that time and no other woman.

EVE. And if Adam keeps his vow I will love no other man until he dies.

THE SERPENT. You have both invented marriage. And what he will be to you and not to any other woman is husband; and what you will be to him and not to any other man is wife.

*ADAM / instinctively moving his hands towards her/Husband and wife.*

*EVE/slipping her hand into his/Wife and husband.*

THE SERPENT/laughs/! ! !

*EVE/snatching herself loose from Adam/Do not make that odious noise, I tell you.*

ADAM. Do not listen to her: the noise is good: it lightens my heart. You are a jolly snake. But you have not made a vow yet. What vow do you make?

THE SERPENT. I make no vows. I take my chance.

ADAM. Chance? What does that mean?

THE SERPENT. It means that I fear certainty as you fear uncertainty. It means that nothing is certain but uncertainty. If I bind the future I bind my will. If I bind will I strangle creation.

EVE. Creation must not be strangled. I tell you I will create, though I tear myself to pieces in the act.<sup>22</sup>

Atît timp cât este fricos, Adam este neputincios. Cunoașterea îi deschide noi perspective. Conștiința necesității morții înlătură frica față de aceasta. Shaw prelucrează din punct de vedere dramatic alegoria *Vechiului testament*, dându-i o nouă interpretare. Prin culegerea „fructului cunoașterii”, omul se înarmează cu mijloacele necesare vieții sociale. El devine conștient de necesitatea *organizării sociale*. El face un salt de la calitatea de *man* („bărbat”) și *woman* („femeie”) în care conservarea speciei este un element al supraviețuirii, la calitatea de *husband* („soț”) și *wife* („soție”), elementele constitutive ale familiei, celula de bază a societății. Familia reflectă deja organizarea socială, ce va deveni tot mai complexă și fără de care mediul înconjurător nu poate fi schimbat. Shaw reușește să sintetizeze doar în câteva replici modul în care omenirea



ajunge pe parcursul unui îndelungat proces istoric la înțelegerea necesității instituției căsătoriei. Necesitatea acesteia este demonstrată de piesă ca fiind rezultatul unor imperative sociale. Religia a transformat într-un ritual această necesitate obiectivă a omului de a duce o viață socială. Ideea este redată de Shaw în mod plastic prin gestul eroilor biblici care își cuprind mâinile în momentul în care dau glas acestei necesități. Cuvintele lor devin esența legământului căsătoriei, atât în cadrul ritualului religios cât și al celui civil al epocii moderne. Alegoria de la care a pornit Shaw este însă de esență religioasă.

Shaw își exprimă credința că rațiunea și cunoașterea nu pot îmbrățișa forme statice. Șarpele, exponentul acestora, are o singură certitudine: că „nothing is certain but uncertainty”. Aceasta înseamnă că nici o etapă a cunoașterii nu este definitivă, că viitorul poate constitui o nouă treaptă a progresului, a creației doar în măsura în care rațiunea și cunoașterea nu sînt îngrădite: „If I bind the future I bind my will. If I bind my will I strangle creation”, iar „Creation must not be strangled”.

Gîndul a devenit, deci, substanța operei dramatice. El se transformă în forța conflictuală a acestui prim act al primei părți, iar evoluția gîndirii este considerată posibilă doar prin evoluția limbii prin care se realizează.

Măiestria analizei raportului dintre „conținutul” operei și „forma” sau „expresia” acestui conținut constituie în mod frecvent piatra de încercare a capacității de pătrundere a criticului literar sau a cercetătorului stilului în însăși esența fenomenului literar. Artificialitatea acestei dihotomii analitice este pusă pregnant în evidență de structura piesei *Back to Methuselah*. Tema pe care ne-am propus să o urmărim în această pentalogie demonstrează încă o dată că sistemul creației artistice nu poate fi definit decît prin realizarea unei sinteze ce reușește să ducă la contopirea celor două elemente într-unui singur. Această temă este cea a limbii și vorbirii, văzută din perspectiva dezvoltării ontologice a limbajului, cu cele două aspecte ale sale: limba (deținătoarea sistemului) și vorbirea (modul de concretizare a codului în procesul comunicării). Bernard Shaw probează dintr-o perspectivă artistică legătura indisolubilă existentă între limbă și vorbire pe de o parte și între limbă și dezvoltarea gîndirii, cunoașterii pe de alta.

O revenire, pe un alt plan, la cîteva din problemele discutate anterior nu ni se pare inutilă. Pentru dezvoltarea demonstrației noastre este convenabilă amintirea următoarei observații a lui Henri Wald, pe care l-am mai citat în calitatea sa de teoretician al problemelor limbajului: „prin limbaj, oamenii comunică unii cu alții, cel ce recepționează avînd posibilitatea să răspundă celui care i s-a adresat pe aceeași cale, în același cod. Prin celelalte sisteme de semne, unii comunică altora anumite mesaje, fără ca cei ce le recepționează să aibă posibilitatea să răspundă pe aceeași cale și prin același cod. Una este să comunici *cu* cineva și alta este să comunici *cuiva*. Unii experimenterii au reușit să comunice anumite mesaje unor albine, dar n-au izbutit să comunice *cu* albinele”.<sup>23</sup> Limbajul este o formă de comunicare reciprocă între oameni, el presupunînd existența

unui cod comun tuturor interlocutorilor, concretizat în procesul exprimării și fixat prin intermediul limbii, depozitarul experienței acumulate de vorbire pe parcursul unui îndelungat proces istoric. Limba este rezultatul unui proces evolutiv, reflectînd în fiecare etapă a dezvoltării sale ceea ce o anumită colectivitate umană, structurată din punct de vedere istoric, conservă pentru a folosi generațiilor viitoare. Aceasta implică nu numai ideea de acumulare, ci și de pierdere, dar specificul acestei prime părți a pentalogiei lui Shaw ne obligă să ne îndreptăm atenția numai spre primul proces. Acumularea presupune însă nu schimbarea codului, ci îmbogățirea sa. Într-o limbă dată, formele și structura gramaticală sînt elementele cele mai stabile ale codului, deși, privite din punct de vedere diacronic, ele sînt departe de a fi imuabile. Din perspectivă sincronică, singura care ne interesează în această abordare a problemelor ridicate de piesă, ele sînt elemente relativ stabile.

În piesa sa, Shaw nu tratează problemele unei anumite limbi, ci face o filosofie a limbajului. Acest lucru implică sublinierea unei idei teoretice, de altfel evidentă pentru orice cititor al piesei cu o oarecare pregătire lingvistică, și anume că ceea ce dramaturgul spune prin intermediul operei sale nu este valabil numai pentru limba engleză, ci pentru procesul de dezvoltare istorică a tuturor limbilor. Modul de concretizare a acestor idei se bazează pe limba engleză pentru simplul motiv că nici un om nu se poate exprima și comunica fără să utilizeze o anumită limbă. Pe de altă parte, fără existența unei anumite limbi nu poate exista un conținut care să fie transmisibil. Orice scriitor va apela astfel la o anumită limbă; în modul cel mai obișnuit aceasta va fi limba sa maternă. În cazul lui Shaw aceasta este limba engleză. Din această situație vor rezulta două fapte de stil, teoretic de natură deosebită. Prima categorie va fi aceea care va încerca să redea universalul, a doua particularul. Prima categorie este indisolubil legată de conținutul logic al limbii, de formarea conceptelor prin intermediul vorbirii. Conceptele s-au format în mod asemănător în limbi diferite. Doar semnificații sînt diferiți, codul fiind cel specific fiecărei limbi în parte. Shaw este interesat de ambele aspecte: de primul întrucît opera sa este o meditație asupra problemelor majore ale limbajului; de al doilea întrucît modul său de expresie este o operă literară, o piesă de teatru și nu un studiu de lingvistică, logică, filosofie. Aceasta înseamnă că toate ideile sînt transmise prin intermediul unor personaje, care reprezintă oameni înzestrați cu propriile lor percepții și senzații, cu viață afectivă proprie și care vorbesc o anumită limbă, chiar dacă această limbă e un anacronism din punct de vedere istoric, în cazul în care luăm în considerație etapa de dezvoltare a omenirii luată în discuție. Aceste elemente individuale se transformă treptat în structuri logice, care au un caracter universal întrucît sînt caracteristice tuturor oamenilor, sau unor întregi categorii ale acestora. În cadrul piesei ele constituie însă trăsături *sui generis* ale personajelor.

Limbajul nu se poate dezvolta decît prin metalimbaj, căci metalimbajul este un element de limbaj, dar unul care permite explicitarea prin intermediul noțiunilor sau conceptelor deja existente a noțiunilor sau conceptelor noi, de obicei de o mult mai mare complexitate, care nu au încă

echivalentul în limbă și care sînt produsul unei reflecții ce se concretizează în limbă și se exprimă prin intermediul ei. Să urmărim aceste raporturi în alte cîteva exemple din piesa lui Shaw:

THE SERPENT... You will invent things every day now that the burden of immortality is lifted from you.

EVE. Immortality? What is that?

THE SERPENT. My new word for having to live for ever.

EVE. The serpent has made a beautiful word for being. Living.

ADAM. Make me a beautiful word for doing things tomorrow; for that surely is a great and blessed invention.

THE SERPENT. Procrastination.

EVE. That is a sweet word...<sup>24</sup>

EVE. I, too have thought of something. The fawn stumbled and fell and died. But you could come softly up behind me *and/she suddenly pounces on his shoulders and throws him forward on his face/* throw me down so that I should die. I should not dare to sleep if there were no reason why you should not make me die.

ADAM/*scrambling up in horror/*Make you die!!! What a frightful thought!

THE SERPENT. Kill, Kill, Kill, Kill. That is the word<sup>25</sup>.

CAIN. The Devil thank her for it!...

ADAM. Devil? What new word is that?

CAIN. Hearken to me, old fool. I have never in my soul listened willingly when you have told me of the Voice that whispers to you. There must be two Voices one that gulls and despises you, and another that trusts and respects me. I call yours the Devil. Mine I call the Voice of God.

ADAM. Mine is the Voice of Life: yours is the Voice of Death.<sup>24</sup>

ADAM. If they are lazy and have a will towards death I cannot help it. I will live my thousand years: if they will not, let them die and be damned.

EVE, Damned? What is that?

ADAM. The state of them that love death more than life.<sup>27</sup>

Cuvintele *immortality*, *living*, *procrastination*, *to kill*, *the Devil* și *God* denotă concepte, marea lor majoritate presupunînd un foarte înalt grad de abstractizare. În calitatea lor de concept, aceste cuvinte au un caracter universal, desemnînd idei ce pot fi întîlnite în toate limbile pămîntului sau în majoritatea lor. Ele aparțin deci conținutului logic al acestor limbi și reflectă stadii similare în dezvoltarea gîndirii omenirii pe diferite meridiane ale globului. Privite din punct de vedere fonologie, ele sînt însă constituite din foneme specifice unei anumite limbi.

În acest caz fonemele aparțin limbii engleze, limba în care a fost scrisă piesa. Pentru discutarea măiestriei artistice a dramaturgului acest lucru poate prezenta importanță, întrucît elementele

fonologice ale limbii engleze pot dobândi calitatea de fapte de stil. Privite din perspectiva filosofiei limbajului, ele sînt însă ne semnificative, căci oricare ar fi fost limba care ar fi putut fi aleasă de orice scriitor pentru a reda acest proces, elementele fonologice ar fi coincis cu elementele fonologice ale limbii respective, tot așa cum din punct de vedere ontologic, în toate limbile în care s-au format aceste noțiuni, ele au fost exprimate prin intermediul fonemelor specifice stadiului de dezvoltare a limbii respective. Tocmai din această cauză, atunci cînd unul din personajele piesei compune un nou cuvînt prin intermediul căruia introduce un nou concept, din punct de vedere fonematic nu există nici o dificultate a înțelegerii. Noțiunea ca atare se cere însă definită, iar această definire se realizează prin intermediul metalimbajului. Atunci cînd un nou cuvînt este introdus, cea mai obișnuită întrebare a interlocutorului este „What is that?”, „What new word is that?”. Necesitatea metalimbajului, adică a limbajului utilizat pentru explicitarea altor elemente ale limbajului, devine evidentă. *Immortality* este astfel definit ca fiind „My new word for having to live for ever”, *living* este „a beautiful word for being”, *procrastination* e „a beautiful word for doing things tomorrow”, *kill* „is the word” pentru „make you die”, *damned* este „the state of them that love death more than life”. Atunci cînd vorbește de *the Devil* și *God*, Cain spune că „There must be two Voices: one that gulls and despises you, and another that trusts and respects me. I call yours the Devil. Mine I call the Voice of God”. Metalimbajul este în aceste condiții un element esențial în redarea conținutului de idei al operei dramatice. El este însă în mod egal un element definitoriu al stilului dramaturgului.

André Martinet observa că „nu o gîndire autonomă este aceea care creează mituri, pe care limba s-ar mulțumi să le numească, ci miturile înmuguresc chiar în limbă, schimbîndu-și forma și sensul după întîmplările dezvoltărilor ei.”<sup>28</sup> Am dat acest citat întrucît ni se pare că ultimul exemplu analizat din piesa lui Shaw coincide cu acest punct de vedere. Noțiunile *the Devil* și cea de *God* apar în procesul vorbirii, fiind întrebuițate de Cain. Acesta le asociază o anumită valoare, ce se află în directă contradicție cu valoarea pe care le-o atribuie celălalt personaj, Adam. Lucrul prezintă importanță în măsura în care replica lui Shaw sugerează ideea că noțiunile de bine și rău s-au cristalizat în procesul comunicării și ele nu au avut un caracter static, ci au fost supuse unei evoluții, în care punctele de vedere se aflau în permanentă confruntare. Miturile religioase au luat naștere tocmai pe această cale, cristalizarea lor în doctrine fiind un proces relativ tîrziu.

Dacă pînă în momentul de față ne-am ocupat aproape exclusiv de faptele de stil menite să redea universalul, în continuare ne vom ocupa de faptele de stil ce aparțin de specificul limbii engleze, respectiv de codul în care a fost scrisă piesa și de elementele prin care este creat universul emoțional, afectiv al unor eroi coborîți de la nivelul abstract de personaj alegoric de inspirație biblică la nivelul uman de personaj dramatic. Aceasta înseamnă sensibilizarea ideilor abstracte ale piesei, găsirea unor formule stilistice adecvate „trăirii” lor.