SIMBIOZA CUVÂNT – SIMBOL – IMAGINE ŞI (RE)LECTURILE

Eva Monica SZEKELY

Abstract

In a way, **image** is the most popular concept lately, even more interesting than the concept of **text** itself. Our intention is to talk about text and image because in the previous number of the magazine we refereed also to a possible re-reading model based on the constructivist and holistic value of the image, in some conditions: this value must be educated, the advantages and the disadvantages must be negotiated because we are daily assailed by images in many situations.

In this way, the new curriculum and the new alternative text-books have a special chapter called: *Literature and other arts (performance, movie, TV, etc.)*. In spite of the fact that television is the most important *rival* of reading, as the studies show, it is very important to continue to educate *active imagination* for making an appropriate interpretation to image, and not only assisting to how they assail and dominate us.

1. Verbalul şi vizualul

Avem impresia că toată lumea crede că trăim într-un univers în care nu mai primează cuvântul, ci imaginea. Această impresie se naşte desigur din experienţa fiecăruia dintre noi - avem altă perspectivă asupra lumii dacă stăm mult timp la televizor, sau dacă nu stăm - dar şi dintr-o diferenţă obiectivă între texte şi imagini. Şi anume: textele ne sunt la îndemână, dar singur decidem dacă le deschidem sau nu, dacă le citim sau nu; imaginile, dimpotrivă, ne asaltează, şi nu le putem refuza pentru că ele constituie o informaţie fundamentală despre lumea externă. A nu vedea lumea înseamnă a fi orb, a nu citi texte înseamnă a fi doar ignorant. Ne putem orienta ca turist într-o ţară a cărei limbă nu o cunoaştem fără să citim textele acesteia, dar nu ne putem deloc orienta închizând ochii.

Cultura postmodernă *coboară în stradă*, prin urmare acesta este motivul pentru care în *jocurile intertextuale* recomandăm luarea în seamă a trecerii unei teme ori a unui motiv literar chiar şi în "speciile" mass-media ("ştiri" despre drame ale iubirii, anunţuri matrimoniale, reclame şi afişe cu mesaje subliminal erotice, chiar subversiv sexuale, emisiuni TV precum *Trădaţi în dragoste* ori *Din dragoste*). Prin *imaginea iubirii* se înţelege deci aici şi percepţia lumii exterioare. Nu altfel acţionează asupra noastră şi imaginea produsă de alţi oameni: reclame, informaţie rutieră ori mass-media, monumente publice şi, la urma urmei, tot ce este civilizaţie materială şi obiect artistic. Este în acelaşi fel imposibil să nu percepem copacii şi florile pe lângă care trecem precum casele şi afişele despre următorul spectacol la Operă. Suntem acaparaţi de sutele de imagini (publicitare) ale străzii, imagini pe lângă care trecem de multe ori fără să apucăm să le "vedem". Apelul lor mut ni se pare azi mult mai agresiv decât zgomotul străzii. Apelul, fie în sens de seducţie, fie de vulgaritate: în ambele sensuri imaginile ne interpelează. Baudrillard avea dreptate: nu subiectul, ci obiectul seduce. Iar dintre obiecte, am adăuga, cele mute, imaginile, seduc mai adânc decât cele vorbitoare, textele. Ce stranie este intensitatea mută a lumii din jur, a

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

obiectelor, a caselor, a copacilor, a reclamelor publicitare cu aluzii obscene, chiar sexuale, mai mult sau mai puțin explicite. Comparația noastră şchioapătă însă în sensul în care nu textele ar trebui să le comparăm cu imaginile, ci cuvintele, fragmentele de conversație auzite în stradă, la ştirile TV etc. Într-adevăr, este vorba despre patru nivele de comparație, nivele care apar şi în cele trei + n (re)lecturi (1983, Nathan Kobler, *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, pp. 49-86). (Re)lectura, învestită cu funcția de *act de comunicare*, se organizează sistemic, pe cele trei + n niveluri, valorificând toate potențialitățile cunoaşterii:

1. lumea realității perceptuale / nivelul percepției - auditivul şi vizualul // imagine-ecran;
2. în al doilea rând, lumea realității conceptuale în cadrul acestora / mesajele umane intenționate, enunțuri verbale şi /sau scrise // imaginea-oglindă;
3. reacția personală la experiență printre cele de sus, acele imagini care sunt focalizate pe noi ca receptori oarecare, precum anunțul şi afişul publicitar // imaginea gnoseologică;
4. comunicarea ordinii - imagini personale / personalizate precum o scrisoare, o fotografie, un portret făcut cuiva, o descriere, rezumat, rescriere parodică ori "serioasă", o imagine pentru o reclamă, pentru o prezentare de carte, un afiş ori un eseu personalizat materializat într-o imagine discursivă.

La fiecare dintre aceste nivele semnalele (neintenționate) şi mesajele (intenționate) sunt organizate diferit : atât pe dimensiunea verbală cât şi pe cea vizuală, cu cât ele sunt mai focalizate cu atât sunt şi mai elaborate. Revenind la cele spuse anterior, este adevărat, totuşi, că la fiecare dintre nivele ceea ce este produs pe canal vizual exercită un alt tip de apel decât ceea ce este produs pe canalul auditiv (verbal) la acelaşi nivel. Interpelarea vizuală este într-un fel mai puternică şi într-alt fel mai confuză decât cea verbală. Mai puternică, în sensul că este vitală, informațional de neînlocuit, imposibil de refuzat fără a pierde o mare parte a orientării în spațiu; în acest sens voiam să spunem mai sus că imaginea, fie naturală fie culturală, ni se impune, ne domină, cu mult mai mult decât sunetul, sau enunțul verbal, a cărui eventuală pierdere, sau ignorare pare a avea un efect mai puțin dramatic (v. şi mesajul filmului Ce putem şti de fapt).

Pe de altă parte, spuneam, sensul mesajului vizual este mai puțin clar decât cel al mesajului verbal. O explicație ar fi că verbalul cunoaşte o aşa numită dublă articulare, iar vizualul nu, sau nu în acelaşi fel. Un fonem nu are în sine sens, dar distinge sensul a două cuvinte când este înlocuit cu alt fonem: *c* înlocuit cu *d* distinge cuvântul car de dar. Pe de altă parte, un cuvânt are şi sens propriu, mai mult sau mai puțin stabil, şi capacitatea de-a schimba sensul unei fraze când este înlocuit cu un alt cuvânt: una înseamnă cumpăr o casă şi alta cumpăr o masă. Este greu de găsit situații paralele în lumea imaginii. Care unități componente ale unui peisaj, de exemplu, au un sens independent, precum cuvântul într-o frază, şi care nu, având doar o funcție distinctivă, precum fonemul? Prezența unei mori de vânt într-un peisaj olandez are un alt sens decât în textul lui Cervantes, sau a unui turn de biserică în depărtare, în vecinătatea cârciumei precum în textul Moara cu noroc a lui

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

Slavici ori la Caragiale modifică, desigur, într-un fel, sensul "tabloului" dar nu la fel de radical precum inversarea cuvintelor casă // masă în exemplul de mai sus. La fel, părul blond sau părul negru la un personaj modifică portretul acestuia, dar nu în aşa măsură încât să putem vorbi de un alt tip de personaj. Mai general spus, verbalul foloseşte unităţi componente cu un sens prestabilit, vizualul nu, aici orice unitate componentă are sens numai în contextul respectiv, deşi recunoaştem evident cutare contur drept o moară de vânt, sau un turn de biserică.

Ca exerciţiu-joc vom putea cere elevilor să construiască un tabel, un joc figurativ prin care să pună în evidenţă avantajele (+) şi dezavantajele (-) fiecărui tip de limbaj, verbal şi / sau vizual, prin dezbatere constatându-se eficienţa simbiozei lor şi a necesităţii relecturii, a educării percepţiei asupra sensurilor ce traversează fiecare tip de limbaj. Literarul este o elaborare secundă în limbaj, la fel discursul politic, sau cel juridic, limbajul preexistând acestor genuri. Ce preexistă peisajului sau portretului? Culorile, contururile? Într-un fel poate că da, însă în nici un caz cu aceeaşi certitudine precum limbajul faţă de discurs deoarece "verde Veronese" există numai la Veronese şi "albastru de Voroneţ" numai la Voroneţ. Nu putem decupa deci vizualul, sau picturalul, în unităţi componente cu acelaşi grad de autonomie a sensului precum o putem face în lumea verbalului. Prin urmare, nivelului vizual prim al (re)lecturilor îi corespunde în lumea mai curând un continuum de "forme de viaţă" folosite atât de dens încât sensul lor independent, dacă a existat vreodată, este acum irecognoscibil. Neexplicitate încă, netranspuse în limbaj verbal nonfigurativ, unor elevi şi studenţi nici nu le "spuneau" nimic fără mesajele verbale, abia după ce, prin exerciţii repetate, le-am asociat cuvinte / sintagme, semne verbale. Prin urmare, doar după ce am ajuns să le completăm parţial am obţinut imaginea –oglindă şi re-cititorii au realizat şi s-au dumirit de valoarea lor aplicativă folosind-le ca tipuri de raţionamente ori proceduri de argumentare sau de inferenţă (în propriile discursuri / eseuri). Fără doar şi poate, problema transparenţei sensului şi a imaginii gnoseologice ţine de re-cunoaşterea spaţiilor goale, a vidului şi este rezultatul competenţei de (re)lectură, care se educă în timp, cu modele, proceduri algoritmice şi euristice repetate, prin exerciţii-joc ce vor deveni apoi reflexe interpretative, aplicate nu numai textelor, ci oricărui discurs care proliferează asemenea elemente ce ţin de imagine a devenit tot mai importantă în viaţa noastră cotidiană (film, specii din mass-media, talk-show, imagine publică / politică / civică, reclame publicitare, modă ş.a.).

Tele-vizualul

Interesant este şi faptul că distincţia de mai sus între **enunţ verbal** şi **imagine** se reproduce în mare parte în sectoare secunde sau terţe de informaţie. Putem mai uşor să renunţăm la lectura ziarelor despre ce se întâmplă în altă parte a lumii, sau la ascultarea buletinului de ştiri la radio, decât putem renunţa să vedem imagini despre acel loc la televizor. Probabil pentru că aceste opţiuni reproduc în secundar ceea ce alegem în orientarea primară pe stradă: camera televiziunii este ***ochiul teleportat*** **dincolo**, pe când

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

de informaţia din ziar despre evenimentele de acolo ne putem dispensa (aparent) la fel de uşor precum de informaţia din ziar, sau de la radio, despre evenimentul de aici:

Vizualul	Textualul şi auditivul
• fascinează pentru că ne transportă dincolo • dar şi înghite, domină, şi ne impune	• par a raporta de **aici** ce se petrece *departe,* chiar când reporterul se deplasează la faţa locului

Încercăm să arătăm care este pericolul de a se schimba structura gândirii care va fi bazată pe imagine, pericol iminent care ne paşte în două-trei generaţii dacă un copil, încă de la doi-trei ani, îşi fundamentează vizual **imaginea despre realitate** şi nu prin limbaj oral // scris. Prin urmare, ar fi de dorit limitarea acţiunii de a sta la televizor sau în alt *spaţiu virtual* (jocuri pe calculator, vis ş.a.) din teama că suntem atraşi într-o lume căreia nu-i aparţinem, sustrăgându-ne lumii acesteia datorită fascinaţiei pe care o are asupra naturii umane, în genere, noutatea, facilul, curiozitatea. Drogul televizorului derivă însă din ambiguitatea televiziunii: ceea ce vezi prin tele-portare nu este neapărat ceea ce există cu adevărat, ci este adesea *contrafăcut* (manipulare), *pus în scenă* (film) sau chiar *ireal* (cyberspace). Ceea ce numim ***tele-viziune*** este considerat "real" pentru că mecanismul percepţiei este identic celui utilizat atunci când vederea de aproape şi verificarea autenticităţii este (relativ) uşoară. Tele-realul este însă echidistant cu privire la virtual şi actual, percepţia decorului real şi a celui ridicat doar pentru filmare este aceeaşi, şi la fel lucrează imaginarul nostru cu privire la cei ce se împuşcă prin decor. Toată lumea uriaşă a virtualului a crescut pe nesimţite din real pentru că cyberspaţiul este, din punct de vedere vizual, acelaşi ca spaţiul propriu zis (lăsăm la o parte micile diferenţe). Iată de ce **a studia imaginea înseamnă,** ca **exerciţiu-joc de (re)lectură**, nu numai a ne identifica cu ea, ci şi a-i rezista limitele, a putea trăi în afara ei, adică **a o contempla din afară**, ceea ce noi am mai numit printr-o metaforă *observatorul* sau *starea de martor*.

2. (Re)lecturile şi tipurile de imagini

Construcţia etajată de sensuri într-un text devine transparentă doar pas cu pas şi înseamnă combinare ierarhică de unităţi discontinue, până la obţinerea *imaginii discursive*, ca într-un joc de puzzle sau lego, cum vom încerca să sugerăm mai degrabă în reprezentarea schematică de mai jos:

(Re)lectura	*Nivel cognitiv*	*Nivel de referinţă*	*Tip de imagine*
Logică - explicativă/pre-text/evocare/ descoperire	**senzorio-motor** auditivul şi vizualul	*lumea realităţii perceptuale* / scheme discursive, tabele, matrici semantice, câmpuri semantice în constelaţie, în reţea, modele de organizare a textului	**imagine-ecran**
Semantică - comprehensi-	**raţional** - mesajele umane	*lumea realităţii conceptuale* enunţuri verbale şi /sau scrise //	**imaginea-oglindă**

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

vă /text/ realizarea sensului	intenționate,		
Pragmatică - interpretativă/ reflecţia	**reflexiv** - imagini care sunt focalizate pe subiect ca receptor oarecare,	*autoreferenţialitate - reacţia personală la experienţă* precum anunţul şi afişul publicitar	**imaginea gnoseologică**

Discurs (**nou**) / recreație / recombinare	**existenţial -** imagini personale / personalizate	precum o scrisoare, o fotografie, un portret făcut cuiva, o imagine pentru o reclamă, pentru o prezentare de carte, un afiş personal materializat, o hartă subiectivă a lecturii, o hartă a personajelor ş.a.	**imaginea discursivă**

De aici vine, probabil, deopotrivă impresia de putere, dar şi de vag a vizualului, pe care o remarcam mai sus, din această densitate, cum îi spunea Nelson Goodman, adică din imposibilitatea de a izola din contextul tabloului o unitate componentă cu sens absolut independent (exceptăm desigur elementele emblematice, sau alegorice, precum atributele fixe ale unor s). Sunt desigur şi alte explicaţii posibile pentru această relaţie dintre vizual şi verbal, precum absenţa, sau **marea dificultate a conceptualului, a narativului sau a argumentării în vizual**, intenţia noastră nu este însă de a insista asupra lor aici, devenind o deschidere spre noi discursuri semnificante, spre noi adânciri şi aprofundări de sens în următoarele noastre (re)lecturi, o altă "poveste", o nouă carte…

Funcţiile textului şi ale imaginii

Reţinând de-acum încolo pentru comparaţie numai textul şi imaginea, ca forme elaborate conştient ale verbalului şi vizualului, ce este comun şi ce este diferit în funcţiile lor? Sorin Alexandrescu (2003), *Text şi imagine. Relaţii încordate, şi nu prea,* Conferinţă susţinută la Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca) vorbea de cel puţin şapte funcţii. Textul, ca şi imaginea, se referă la lumea din afara lor (denotaţie), au un sens propriu, dar şi unul asociat (conotaţie), pot reprezenta nu numai ceva din realitate, ci şi din ficţiune, au încărcătură imaginară şi pot funcţiona şi în spaţiul virtual (cyberspace), nu numai în cel real, cum se poate "vizualiza" mai clar şi în tabelul sintetic de mai jos. Observăm din tabel că este clar diferită funcţia metadiscursivă, absentă, cum am văzut, la imagine, şi funcţia conceptuală, sau altfel spus, spirituală. În ceea ce o priveşte pe aceasta din urmă părerile, continuă autorul mai sus menţionat, opiniile sunt împărţite atât din Vechiul Testament, care privilegia cuvântul şi anatemiza imaginea (Să nu-ţi faci chip cioplit), cât şi din lumea bizantină: iconoclaştii considerau că o imagine finită nu poate reprezenta infinitatea lui Dumnezeu şi ea trebuie deci evitată sau distrusă. În schimb, iconofilii pledau pentru

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

păstrarea icoanei pentru că Isus însuşi, coborând între noi, s-a întrupat, dublei lui naturi (divine şi umane) corepunzându-i dubla natură a imaginii (materiale şi imateriale, spirituale). Cum nu putem şi nici nu dorim a discuta aici toate aceste funcţii ne vom opri numai la funcţia de reprezentare, înţelegând prin aceasta reprezentări atât reale, cât şi ficţionale sau virtuale.

Ce înseamnă faptul că o imagine modernă reprezintă ceva din afara ei, sau se referă la aceasta, sau că imaginea postmodernă doar prezentifică, sugerăm în jocul figurativ din tabelul următor:

<table>
<tr><th>Textul</th><th>Imaginea</th></tr>
<tr><td colspan="2">1. referinţe atât la lumea din afara lor (denotaţie), au un sens propriu, cât şi la lumea interioară unul asociat (conotaţie);
2. pot reprezenta nu numai ceva din realitate, ci şi din ficţiune;
3. au învestire imaginativă şi pot funcţiona şi în spaţiul virtual (cyberspace), nu numai în cel real.</td></tr>
<tr><td>4. funcţia metadiscursivă
5. funcţia conceptuală, altfel spus, spirituală //</td><td>6. funcţia materială
7. funcţia de prezentificare, prezenţă aici şi transportare dincolo a subiectului</td></tr>
<tr><td>Vechiul Testament - privilegia cuvântul şi anatemiza imaginea</td><td>iconofilii pledau pentru păstrarea icoanei pentru că Isus însuşi, coborând între noi, s-a întrupat, dublei lui naturi (divine şi umane)</td></tr>
<tr><td colspan="2">viziunea modernă este traducerea laică deconectată de naraţiunea iconografică
dominantă discursivă - imagine irecognoscibilă, deci nefuncţională - prezenţă a unei alterităţi necunoscute
viziunea postmodernă – reconectată la naraţiunea sacră
dominantă imagistică - imagine cu valoare pragmatică, funcţională, fiind nu numai recunoscută, ci devenind obiect de joc</td></tr>
</table>

Cultura europeană pare obsedată de dubla codificare a mesajului, fie vizual fie verbal. Toate cele trei relaţii, logic posibile, dintre cuvânt şi imagine au alternat în istorie: hegemonia cuvântului, cea a imaginii, sau analogia şi interferenţa dintre ele, ca în epoca postmodernă. Către acest din urmă aspect sincretic şi simbiotic ne îndreptăm şi noi atenţia prin includerea în modelul nostru a (re)lecturii tablourilor (manualele alternative permit acest lucru prin capitolul Literatura şi celelalte arte, chiar inserând miniaturi ale tablourilor în cărţi). Argumentele revin ciclic, dar cu nuanţe specifice de fiecare dată. Menţionam mai înainte conflictul dintre iconoclaşti şi iconofili, ca şi faptul că pentru iconofili dubla structură a imaginii corespunde dublei structuri a lui Isus. Am adăuga acum argumentul că o icoană nu-l re-prezintă pe Isus, ci îl prezintă / îl prezentifică. Această mică, foarte subtilă diferenţă lingvistică – un simplu joc de cuvinte cu un prefix, re - este

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

teologic majoră. Dacă icoana îl prezintă, înseamnă că îl prezentifică, îl aduce între noi, îl face prezent. Comentând aceste dezbateri în cartea sa Filosofia imaginilor (1997, Jean-Jacques Wunenburger) remarca faptul că prin "prezentificare" icoana pierdea funcţia de referinţă propriu-zisă pe care o avea ca orice imagine. Icoana Sfintei Maria cu pruncul reprezintă o femeie cu un copil în braţe, dar ea nu trimite la o anumită femeie şi la un anumit copil, precum referă de exemplu fotografia unei prietene care a născut de curând. Imaginea sacră nu seamănă cu originalul precum seamănă imaginea laică, fie pentru că originalul nu se poate reprezenta, dacă este vorba de Maria şi Isus, fie pentru că pur şi simplu asemănarea nu are importanţă.

O icoană concepută în felul acesta este indirect referenţială, ceea ce noi numim imagine discursivă / pseudo- / transreferenţialitate. Cu alte cuvinte, reprezentarea unui model, a unui canon, a unei categorii de sens non individualizabile, non localizabile în timp şi spaţiu, mai bine zis nu în timpul şi spaţiul nostru uman, ci (pentru creştin) în eternitate, în cer, pentru noi un spaţiu al indicibilului postmodern şi al modernului inefabil de dincolo, al posibilului, al transparenţei transcendentului (ceea ce noi am mai numit imaginea holografică).

Diferenţa dintre prezentare şi reprezentare ar putea fi deci formulată în sensul că prima este o referinţă indirectă, mai bine zis categorială: nu referentul este vizat, ci lumea căreia îi aparţine, realitatea lui, sau a ei, de alt ordin decât a noastră. Nu ce anume înfăţişează exact această imagine este important, ci faptul că are capacitatea de a aduce această lume printre noi, de a o revela, de a produce o epifanie prin care ea izbucneşte în lumea noastră. Acum poate fi mai uşor de înţeles de ce explicaţiile şi supraîncărcările conceptuale din primul capitol al lucrării noastre dădeau senzaţia de clar-obscur, aceasta fiind chiar tehnica imagistică prin care, lucrând cu umbrele lucrurilor, cu obiectul, nu facem altceva decât să facem culoare şi ca să ţâşnească lumina, sensul sacru, indicibilul. Oricât am căuta însă a le "prinde" în limbaj verbal, o altă muzică, a sferelor, limbaje tainice ale fiinţei şi spaţiile albe sunt semnele prin care acesta se comunică. Restul … e tăcere!

Mai întâi categorialul înlocuind individualul, iar apoi individualul ieşind la suprafaţa categorialului, tocmai această dublă mişcare, mimetică pe de o parte, semiotică pe de alta, înseamnă simultana golire a imaginii de o referinţă verificabilă şi umplerea ei de un sens recunoscut prin mimesis (Maria), dar indescriptibil complet pentru că nici o descriere (semiosisul) nu poate "prinde" o făptură, o prezenţă fundamental alta decât a noastră (autoreferenţialul). Numai o "poveste" mitică, sacră poate explica cine, ce este această prezenţă, dar naraţiunea se află în afara imaginii, deşi o acompaniază ca suport iconografic. Imaginea, în sine, este vizualul pur, neancorată în referenţial, ea manifestă o prezenţă liberă de noi, dar irumpând printre noi. La fel cum icoana este (pentru creştin) consubstanţială cu Dumnezeu, în sensul că Dumnezeu este în icoană, şi discursul semnificant, limbajul ori jocul de limbaj este consubstanţial cu interpretul discursului. Dar ce anume este Dumnezeul din icoană / sinele interpretului nu icoana ne spune, pentru că ea nu poate să facă acest lucru, ci un corpus de informaţii aparte, ceea ce vom numi acel cum / tonalitatea discursului (gravă, nostalgică, critică, autocritică, parodică, ironică, aluzivă, admirativă, afectuoasă, aprobatoare // dezaprobatoare, detaşată, implicată ş.a.). Prin urmare, de aici vine consecinţa pe care am dezvoltat-o în enunţul cerând deci completarea cu enunţarea (modalizarea şi argumentarea prin referenţi şi deictice, indici, raporturi şi conectori, câţiva subliniaţi în eseul din aplicaţia anterioară). Ipoteza corelaţiilor dintre moderni // postmoderni şi raportul text // imagine priveşte

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

acest mod de a traduce sensul ascuns (moral, mistic, cosmotic) în sens pragmatic, funcţional (valori şi atitudini psihologic-existenţiale) pe care l-am încercat mai sus. Scopul său este chiar stabilirea unei legături între modul în care omul arhaic / modern vede funcţia icoanei şi modul în care un postmodern vede funcţia imaginii. Ideea noastră este că există o continuitate între cele două atitudini, care s-ar putea exprima astfel: viziunea modernă este traducerea laică a celei creştine, în sensul că ea este deconectată de naraţiunea iconografică; vizualul manifestă şi la moderni o prezenţă, dar aceasta nu mai este doar indescriptibilă, ci şi irecognoscibilă, deci nefuncţională, fiind pură prezenţă a unei alterităţi necunoscute. Dimpotrivă, pentru postmodern ea capătă valoare pragmatică, funcţională, fiind nu numai recunoscută, ci imaginea devine obiect de joc: "icoana", imaginea transportă (aluziv, ironic, parodic ori altfel) deopotrivă sacrul şi interpretul într-o lume posibilă. Să examinăm mai întâi cele două comentarii filozofice - v. Anexa 23, arhaic-modernul Mircea Eliade, Comentarii la Legenda Meşterul Manole // postmodernul Mircea Cărtărescu, Medicul şi vrăjitorul).

Lumea modernă - Eliade, la fel cu Heidegger

Ce se întâmplă în lumea modernă? Începem cu un eseu al lui Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*. Eliade nu este un filosof "creştin", deşi anumite teze de-ale lui pot fi apropiate de o gândire a sacrului (cf. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*). Vom compara cu ceea ce spune Heidegger despre opera de artă: afirmă mai întâi că o operă de artă nu reprezintă nimic existent mai înainte, cu toate că pare să o facă. Prin urmare, un lucru extrem de simplu, ultra-banal, ca nişte bocanci pictaţi de Van Gogh, *Pantofii tragici* (există mai multe variante ale acestui tablou) în acest caz nu au funcţia de reprezentare. Tabloul lui Van Gogh nu ne face să vedem ceva ce a existat înaintea lui, adică "acei bocanci", scopul lui nu este nici să descrie "aceşti bocanci". Cu alte cuvinte, se întâmplă exact ca în icoană: bocancii se află acolo, dar tabloul nu din acest lucru constă, după cum într-o icoană se află un bărbat, dar icoana nu pe acest bărbat îl descrie, ci aduce printre noi o **prezenţă**, pe Isus prezentat ca acel bărbat. Heidegger, de exemplu, construieşte o întreagă teorie: tabloul lui van Gogh nu descrie, nu reprezintă un lucru, ci *face sensibil sensul unei unelte* - să zicem că bocancii sunt o unealtă, la fel ca orice material artistic (culoare, sunet, piatră, cuvânt). El arată funcţia de bază a uneltei, esenţa ei anume aceea de a produce încredere, fiabilitate: pe bocanci te poţi baza. Opera de artă prezintă sensul uneltei, îl prezentifică prin simbol, realizează o deschidere, o dez-văluire a unui existent, acordă **vizibilitate** şi **transparenţă** la ceea ce mai înainte era ascuns. Tabloul lui van Gogh ne "învaţă" ori ne "arată" în sensul folosit de Wittgenstein, ce însemnă o unealtă, el "vorbeşte", nu unealta însăşi (simbolul): noi, uitându-ne la o pereche de bocanci, nu înţelegem nimic, îi încălţăm şi plecăm. O *imagine discursivă* (un tablou, un portret, un costum, un afiş, o reclamă ş.a.) dezvăluie, în consecinţă, un sens pe care nu-l poate dezvălui nici un lucru obişnuit, nici o unealtă reală, deşi, într-un fel, o operă de artă este şi o unealtă şi un lucru, la fel ca un **simbol**. În mod similar, Eliade subliniază că **numai "pentru omul arhaic"** lucrează adevărul unui existent, se pune în acţiune, **se dezvăluie acel sens al jertfei**. Pentru toate acestea, există o expresie aproape intraductibilă, fapt prin care creaţia dez-*văl*-uie, ridică de sub văl / mister o întreagă lume căreia ea îi aparţine, lumea originilor ei). În mod analogic, găsim aici o teorie extrem de apropiată de ceea ce se spunea despre icoane: opera de artă ar expune ceva care altfel nu se vede, ar dezvălui ceva altfel invizibil, ar descoperi ceva care înainte era în-văl-*uit*. Toată această interpretare reia în fond vechea temă a spiritualităţii imaginii, fără a numi însă

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

adevărul revelat ca adevărul sacru (creştin).

Lumea modernă - Gadamer

Textul, ca şi imaginea, "imită" lumea, spuneau Platon şi Aristotel, mai bine zis acţiunea umană, cum preciza Poetica acestuia din urmă, fie în sens narativ (diegesis), fie în sens de prezentare directă (mimesis), ca în teatru. Neutralitatea acestei constatări aristotelice contrazice critica imitaţiei la Platon, mai ales în Republica, imitaţie învinuită de-a produce simulacre (şi de aici, înţelegerea greşită a mesajului platonician interpretat drept iniţiativă pentru alungarea artiştilor din "cetate"). Fără a putea intra în amănunte, să spunem că textul, ca şi artele vizuale, reprezintă pentru cititor, sau spectator o idee pentru ceea ce ei nu pot percepe direct (cum ar fi asediul Troiei, sau ancheta lui Oedip cu privire la propriul său trecut). Reprezentarea implică prin definiţie absenţa reprezentatului, dar reprezentantul nu este o copie a reprezentatului. Gadamer distinge între imagine originară şi copie (cf. Sorin Alexandrescu) în sensul că a doua este imitaţia, mai mult sau mai puţin perfectă a primeia, ceea ce înseamnă că la originea procesului se află tot o imagine, percepţia autorului (scriitor sau pictor), ori a martorului iniţial, citat de ceilalţi. Am putea spune atunci, într-o formulare mai modernă, că nu există un sens dat al evenimentului respectiv, ci numai un sens perceput, tributar deci perspectivei celui care percepe. Nefiind o imitaţie, imaginea, aşa cum o vede Gadamer, s-ar sustrage deci criticii lui Platon.

Dar ce înseamnă imagine, în general? Ea poate fi sau mentală, sau publică, şi mai ales în acest al doilea sens, a reprezenta un absent, continuă Gadamer înseamnă, atât în tradiţia legală romană cât şi în creştinism, a-i ţine locul, a-l suplini, dar şi a depinde de el, reprezentantul neputând lua decizii fără a-l consulta pe reprezentat (ceea ce este şi sensul politic si legal modern). Imaginea depinde de referent deci dar nu în sensul imaginii din oglindă – în acest caz nu există distincţie între ea şi referent – ci în sensul de autonomie a imaginii şi de relaţie mutuală între ea şi referent. Prin urmare, pentru a ajunge la sensul cosmotic al universului ca imagine o casei umanităţii, referentul este casa de exemplu, ori altă dată având ca referent graniţa dintre uscat şi apă, universul devine chiar imaginea limitelor de demarcaţie între static // dinamic, văzut // nevăzut, terestru // cosmic ş.a., ori devine imaginea unui univers nelimitat dacă ne gândim la posibilităţi, dar şi a unei închisori, din moment ce nu putem depăşi anumite limite. În imagine, nu numai reprezentantul depinde de reprezentat ci şi invers, în sensul că numai prin reprezentare accede reprezentatul la existenţă (de exemplu, tot casă, deci este şi un hotel, un hangar, un coteţ, pădurea). Sau, invers focalizat tot ceea ce aduce a casă şi unde te simţi ca acasă (adăpost / siguranţă / confort / linişte //spaţiu închis, limitat, ocrotitor) numai pentru că prin imaginea holistică ori holografică reprezentatul (casa) accede la existenţă (imaginea universală, arhetipul).

Mai mult, în cazul unei persoane publice (mediator, moderator de emisiuni TV, actor, negociator, ambasador, ministru, preşedinte ş.a.) aceasta trăieşte pentru public ca imagine, nu ca individ real, ba chiar trebuie să se prezinte ca atare, la nivelul aşteptărilor publice codificate în imaginea respectivă. Cu alte cuvinte, a reprezenta implică a se reprezenta. Iată, spusă din nou în termeni moderni, legătura indisolubilă între imagine şi imago (mundi). Sau, altfel spus, iată cum a suplini sau a sta în locul (imagine fotografică) înseamnă şi a suplimenta, a da spaţialitate, orizont şi / sau verticalitate (imagine holografică), imaginea este un minus (lipsa referentului), dar şi un surplus de sens, ontologic, ca fiinţă, după Gadamer, sau pur semantic, după Derrida.

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

3. Corespondenţe între hermeneutică şi semiotică

Mai departe, ***imaginea***, tot după Gadamer, nu este nici *semn*, nici *simbol*, ci are un statut intermediar. În fond, Gadamer prezintă în cheie hermeneutică ceea ce am văzut deja că Peirce făcuse în cheie semiotică prin triada *index*, *symbol* şi *icon*, ultimul lui termen corespunzând celui de *imagine* (*construcţie*) la Gadamer, o încercare de sinteză "imagistică" redând şi noi mai jos:

Semnul	**Imaginea**	**Simbolul**
- este *pură referinţă la ceea ce este absent;* - un semn (rutier de exemplu "curbă periculoasă") anunţă, avertizează, atunci când nu o vezi încă; - există o distanţă spaţio - temporală pentru a lua o atitudine, până la efect (ai timp să frânezi, pentru a nu produce un accident); - *semnul,* care altfel nu atrage interesul în nici un fel, *este pură transparenţă* **casa** - adăpost, acoperiş	- altfel decât semnul, trimite la cel absent dar prezintă interes şi prin sine; - putem astfel spune că fotografia unui prieten este luată într-un cadru "*caracteristic*" sau dintr-un unghi "*interesant*", *adjectivele / calificativele / conotaţiile* sugerând faptul că fotografia putea fi luată şi în alt cadru, *necaracteristic*, sau dintr-un unghi *neinteresant* (implică alternative: opoziţii / altă posibilitate ş.a.); - imaginea, altfel decât simbolul, nu este "consubstanţială" cu referentul, deşi îl "prezentifică"; - aduce sensuri noi, ori îl particularizează în felul ei, independent de atitudinea privitorului; - linişte, siguranţă, confort, pace, protecţie // univers limitat, închisoare, insulă	- trimite la cel absent, dar îl şi "prezentifică": - este consubstanţial cu referentul, acesta este cu noi în acelaşi timp cu simbolul la care ne uităm, sau pe care-l ţinem în mână; - simbolul religios, precum o *icoană* a lui Isus care, pentru credincios, îl aduce pe Isus lângă sine ori - o *carte* care, pentru cititor, înseamnă a aduce personajul aproape de sine, empatizând cu acesta; - la fel cum icoana îl prezintă şi nu îl reprezintă pe Isus, şi cartea nu îl reprezintă pe personaj, ci îl prezintă; - *simbolul* prezintă / prezentifică hangar hotel ← **casa** → coteţ vizuină ↙ ↘ universul Pământul, ţara, satul ş.a.

Imaginea este *unică*, personalizată deci, la fel de inconfundabilă pentru privitor, pe cât este de inconfundabilă Venus a lui Botticelli, deşi este o copie după Venus din Millo. *Imaginea*, după Gadamer, ar fi liberă de instituţii, ceea ce credem că este fals dat fiind că ea funcţionează tot datorită unor convenţii culturale, sau artistice, precum Eco a atras atenţia în legătură cu iconicitatea. Ambele serii de termeni au însă defectul de a corespunde

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

numai *imaginilor figurative* (ceea ce noi numim *imagine fotografică*) cele la care absentul este reprezentat în mod recognoscibil, ceea ce presupune deci atât familiaritatea privitorului cu referentul respectiv, cât şi apartenenţa pictorului şi a privitorului la aceeaşi cultură iconografică. Gadamer construieşte întreg efortul interpretării pe cazul distanţei istorice dintre pictor şi privitor, este adevărat, dar nu se preocupă defel de *imaginile nonfigurative* ale postmodernităţii (ceea ce noi numim *imagine spaţială, holografică*).

"Prezenţa" la Picasso şi Brâncuşi

Ce ar "prezentifica" atunci o imagine postmodernă a simbolului sacru? O pânză de Picasso spre exemplu? Un "ceva" greu de definit, o stare de spirit, o prezenţă misterioasă, poate chiar aceea, tot inconfundabilă, a pictorului însuşi? Să fie oare vorba, în acest caz precum şi în acela mai general al picturii şi al arhitecturii moderne, începând cu impresionismul, de "prezenţe" neidentificabile, insondabile şi irecognoscibile, la fel de puternice, dar confuze, precum alte categorii de sens inventate în modernitate, inconştientul lui Freud, subconştientul (colectiv) al lui Jung sau sacrul lui Rudolf Otto, acel mysterium tremens despre care şi Eliade îl simţea ca şi cum ar irumpe în cotidian, devenit terţul tanic inclus al lui Basarab Nicolescu? Dar, cum spunea Wittgenstein, despre ce nu putem vorbi, trebuie doar să arătăm. Şi Einstein dorea cu ardoare doar atât: să vadă / cunoască "gândul lui Dumnezeu". Restul, spune acesta, sunt detalii…

Un fel de epifanie tulbure, dar zguduitoare pare a fi dimensiunea comună a tuturor acestor "prezentificări" în care "nu contează ce anume este reprezentat şi prezentificat, ci faptul însuşi că ceva vine spre fiinţă, accede la existenţă" (cum spunea Gadamer), este printre noi.

"Puternic, dar confuz", tot aşa cum ne exprimam şi la început, distingând în general între imagine (puternică, dar confuză) şi text, mai puţin dominant, dar mai clar. Gadamer nu zăboveşte asupra imaginii literare, sau asupra diferenţei dintre text şi imagine (ceea ce ne preocupă pe noi aici). El remarcă numai că, aşa cum imaginea vine spre fiinţă prin contemplare, teatrul prin spectacol şi muzica prin execuţie, şi textul literar fiinţează prin lectură. Diferenţa ar fi numai că aceasta din urmă este solitară şi privată, spre deosebire de celelalte (pictura, muzica) necesarmente socializate. De ce am făcut acest excurs prin imagine / pictură / muzică? Ut pictura poesis? Pentru că discursul literar prin deschiderea, spaţializarea şi verticalizarea sa este asimilabil artelor vizuale. Contemplarea, lectura şi receptarea discursului-obiect simultane în (re)lectură, fac ca acesta să se manifeste, să existe nu numai ontologic, ci şi pragmatic această dimensiune fiind comună tuturor artelor şi mediilor în care ele funcţionează.

5. **Text şi imagine în postmodernitate**

Discursul / textul nu ar fi deci altceva decât imagine discursivă, al patrulea nivel al relecturii, (re)lectura n. În pofida cărui fapt, totuşi, aveam uneori impresia că deosebirea ca tip de apel este totuşi apreciabilă şi depreciam imaginea în favoarea textului? Probabil pentru că ne situam în acelaşi teren ontologic, specific lui Heidegger şi Gadamer, acum însă trecând în altul, modelul comunicativ-funcţional şi practicile discursive privilegiind terenul semiotic. Ne interesează, altfel spus, nu atât prezentificarea în discurs, ci cum funcţionează discursul, efectele de sens manifestate în planul comportamentelor care transportă şi aduc mereu la suprafaţă valori, motivaţii, sentimente, cu un cuvânt conotaţiile fiinţei ce se exprimă, (re)dezvăluind omului creativ acest nesecat izvor de

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

jocuri de limbaje sincretice (verbale, nonverbale şi paraverbale, vizuale şi auditive, în sinestezii şi corespondenţe). Poate că motivul acestei schimbări de atitudine este faptul că pe noi, cei venind din altă cultură decât Heidegger şi Gadamer, şi anume din aceea tardiv modernă şi postmodernă, funcţia de reprezentare ne interesează mai puţin pentru că ea realmente dispare, sau este marginalizată în cultura postmodernă. Poate tot din acest motiv modul nostru de ne uita chiar la pictura renascentistă este şi el altul. Forţa expresivă, compoziţia, plastica ne fascinează prin chiar clar-obscurul ei mai mult decât "speculaţia" – chiar în sensul lui Gadamer de joc de oglinzi între operă şi privitor – cu privire la fiinţarea operei. Reducerea, sau chiar dispariţia elementului figurativ în imaginea postmodernă accentuează, într-un fel, diferenţa dintre text şi imagine, dar o şi neutralizează într-alt fel.

Textul este ceva sensibil în sensul că îl citim, sau îl auzim, dar sensul lui este inteligibil, adică dincolo de ceea ce percepem vizual sau auditiv. Latura inteligibilă a cuvântului nu are legătură cu cea sensibilă; de la Platon (Cratylos) la Saussure ni s-a spus că legătura dintre cuvânt şi referent ori sens este arbitrară. Supus unui mimesis sau diegesis (lecturat, citit, căci cel jucat, adică re-lecturat, învestit cu imagine) cititorul trebuie să concretizeze el textul, în sensul precizat de Ingarden, adică să-şi imagineze el cum ar putea arăta scena respectivă. Cititorul produce o imagine mentală a textului, adică traduce în sensibil sensul inteligibil, invers deci decât privitorul unei imagini care încearcă prin sensibil să pătrundă în inteligibil.Imaginea nu se realizează niciodată la propriu, ci doar la figurat. Oricât de descriptiv ar fi un text, cititorul niciodată nu va "vedea" la propriu scena descrisă, precum într-o imagine vizuală. În plus, Rifatterre remarcă în analiza poeziei faptul că dimensiunea verticală referenţială a textului este sistematic minată de dimensiunea lui orizontală, textuală, trimiterea unui cuvânt la altul, a unei strofe la alta. Această problemă generală este accentuată în textul (post)modern, devenit complet autonom în sensul că renunţă definitiv la reprezentare şi se arată ca pur artefax, joc, virtualitate. Pactul funciar definitoriu pentru oricare text realist - încrederea cititorului în narator - a dispărut. Dacă textul ficţional se adânceşte în irealitate, se va spune că alte categorii de texte, precum reportajul, ştirea, ancheta, dezbaterea, ori metodele alternative precum portofoliul, proiectul, studiul de caz, dosarul critic rămân, dimpotrivă, tributare realului. Dimpotrivă, nu este aşa. Spus foarte pe scurt, reluăm o teză a lucrării noastre pe care am mai exprimat-o în felurite chipuri, şi anume că "realul" şi "irealul" tind să se apropie în spaţiul virtual al jocurilor de limbaj, cum vom argumenta în întregul capitol al patrulea al lucrării noastre.

Trei categorii de jocuri de limbaj dominante vom distinge, în acord cu dialectica modern // postmodern care se reunesc trialectic în arhaic-universalul arhetip. Îmaginile actuale (cu care se "joacă" şi noul curriculum naţional al "disciplinei in-disciplinate" Limba şi literatura română) par a cunoaşte o evoluţie simultană dinspre jocuri nonfigurative sau imagini fictive - înspre jocuri figurative sau imagini "reale" atunci când sunt reclamă, afiş publicitar, afiş pentru prezentare de carte sau altă informaţie "serioasă". Figurativitatea era o garanţie a referinţei, a faptului că în imagine referentul putea fi recunoscut, verificat, că imaginea se constituia deci în baza unei convenţii cu privitorul / cunoscătorul. Dacă aceasta cade, nonfigurativul devine incontrolabil, iar ce e figurativ doar ca reclamă nu este neapărat adevărat, cum am văzut mai sus şi cum ştim mai toţi, cel puţin o dată fiind poate "prinşi" în mrejele manipulării prin mesajele subliminale ale unor reclame publicitare ori alte mesaje mediatice. Romanul realist şi imaginea realistă erau ambele garantate prin figurativitate, fie prin trimitere la iconografie

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

ca un cod cultural general, fie prin secularizare la o iconografie "liberă", la un canon al verosimilităţii, la recognoscibil. Imaginea (post)modernă este prin definiţie nonreprezentativă, spune criticul american Michael Fried în Modernist Painting and Formal Criticism (1964), în timp ce Clement Greenberg susţinea în Modernist Painting (1960) că principala trăsătură a postmodernităţii este reîntoarcerea pictorului la faptul fundamental că pânza este oricum bidimensională şi nu are rost să mai întreţii iluzia adâncimii, ci mai degrabă a transparenţei verticalităţii. Prin jocurile de limbaj intertextuale, sincretice şi parodice, jucăuşe (muzică, dans, mim, pantomimă, happening) vom încerca să deschidem şi noi spaţiul comunităţii de (re)lectură spre educarea şi nuanţarea stilului discursiv. Oricum am lua-o, prin riturile şi ritualurile comunicative şi de joc, prin regulile impuse şi / sau negociate, "nonfigurativul decuplează imaginea de un sens recognoscibil, abstractizează sensibilul în sensul că îi conferă arbitrarietate în raport cu un sens inteligibil presupus. Imaginea funcţionează deci din ce în ce mai aproape de modul în care funcţionează textul", spune acelaşi Sorin Alexandrescu în conferinţa pe care am (re)lecturat-o audio-tele-vizual, prin video. Deşi textul a rămas încă mai mult "figurativ", creând un mimesis analog desfăşurării faptelor din realitate, tocmai pentru că discursul, structural, trebuie concretizat de cititor, se deschide spre semiosis. În fond, abstractizarea, virtualizarea textului se produce mai târziu decât a imaginii, dar ambele se mişcă în aceeaşi direcţie: imaginea discursivă, holografică, tridimensională, deschisă mereu reinterpretărilor, deci (re)lecturilor şi semiozei i-limitate.

Sfârşitul reprezentării, moartea "teoriilor" şi a "ideologiilor" înseamnă că pentru imagine, ca şi pentru text, mai importante sunt valorile discursive, compoziţionale, plastice, sugestia prin care imaginea prezintă, prezentifică ceva intens, dar nu recognoscibil şi nu identificabil, poate chiar indicibil în ciuda sincretismului şi a jocurilor de limbaje folosite. Expresionismul abstract, "picto-sculpturile" lui Frank Stella, sau extraordinarele instalaţii ale lui Bill Viola, prezentifică ceva, sunt în acest sens agresive, imperative, interpelative, am zice ilocutive şi perlocutive în modul în care şi enunţurile sunt ilocutive şi perlocutive prin enunţare (mai ales în reclame). Am completa această impresie exprimată la început cu precizarea că, în absenţa oricărui cod iconografic, forţa violentă a unora imagini, ca şi seninătatea altora se dizolvă în pură prezenţă vizuală, noninterpretabilă. O asemenea concluzie nu trebuie, desigur, generalizată abuziv, nu orice artist actual poate fi pus sub acest semn. Ceea ce am vrut să arătăm a fost numai că există o convergenţă între (unele) dezbateri filosofice asupra imaginii şi (unele) moduri de a practica imaginea şi că ambele par a veni de foarte departe din cultura europeană, strict (post)modernă nefiind atitudinea ca atare, ci tratamentul vizualului: ruperea lui de un sens unic, obiectual.

4. Imaginea - modalitate de cunoaştere a textului / discursului literar

Spaţiul literar, construit pe temelia ficţionalităţii se autodefineşte ca procesualitate internă a semnificaţiilor, dezvăluind structura gnoseologică a intenţionalităţii receptorului. Metamorfozele receptării transformă "starea de deschidere a textului" într-un **construct de semnificaţii** polivalente care-şi aşteaptă cititorul virtual în vederea construirii spaţiului semantic.

Perspectiva lectorială multiplă, prin cele trei + n (re)lecturi, recuperează textul din mrejele finitudinii, învestindu-l ca totalitate existenţial-semantică, aflată într-un continuu proces de re-generare a sensurilor. Cunoaşterea textului se desfăşoară sub forma unui demers de învestire semantică în care lectorul îşi asumă riscurile re-creaţiei; în ipostaza de

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

autor virtual răstălmăceşte starea originară a sensurilor, convertind scripturalul la vizual şi desemnând vizualul drept instrument de dezvăluire a codurilor textuale. Clădirea semnificaţiilor textului pe temelia vizualului se realizează pe niveluri de realitate psihologică, organizate ca modalităţi existenţial-textuale care descătuşează scripturalul de potenţialităţile socio-culturale, revalorificându-le ca "sistem de comunicare vizuală". Astfel, textul literar devine un complex psiho-social în care imaginea de-codifică îşi re-semantizează spaţiul scriptural, configurând "orizontul de aşteptare" al receptorului.

Interferenţa codurilor semantice (codul scriptural şi codul vizual) definesc "spaţiul lecturii" ca receptare polisenzorială; **imaginea**, ca entitate psiho-textuală, dez-mărgineşte înţelesurile, transformând structura internă a textului în realitate virtuală semnificată şi semnificantă.

Imaginea, ca univers al semnificaţiilor psiho-textuale, se ipostaziază în trepte ale cunoaşterii, devenite, cum am văzut mai sus, trepte ale (re)lecturii şi ale "realităţii". În continuare, ca să ne susţinem punctul de vedere, propunem *jocuri de limbaj alternative* metamorfozate după ofertele unor manuale care au atârnat mai mult balanţa spre "noul", mai vechi (re)creat continuu curriculum (Humanitas), în paralel cu tipurile de imagini pe care le-am enumerat:

Tipuri de IMAGINI / trepte ale cunoaşterii	***JOCURI de LIMBAJ***
Imaginea-ecran (valorifică experienţele individuale, anticipând semnificaţiile textului)	• Desenaţi o scenă dintr-un basm pe care l-aţi citit şi care v-a impresionat; • Prezentaţi locul unei posibile întâlniri cu personajul Goe; • Desenaţi un peisaj nocturn; • Realizaţi "portretul" în culori al codrului şi al lunii; • Ipostaziaţi vizual imaginea "dor de moarte"; • Realizaţi "portretul" salcâmului din *Moromeţii*, I, înainte şi după tăiere; • Desenaţi decorul *nunţii* pentru punerea în scenă a fragmentului (*Călin (file din poveste)* din manual; • Desenaţi decorul *nunţii* pentru punerea în scenă a fragmentului *alegoriei moarte - nuntă* din Mioriţa ş.a.
Imaginea-oglindă (este prima etapă de observare a textului, ca reprezentare a indicilor textuali)	• Realizaţi portretul *Toamnei*, urmărind descrierea din text; • Realizaţi un *puzzle* cu ajutorul elementelor semnificative din fragmentul de text *Fram, ursul polar,* după Cezar Petrescu; • Realizaţi un *pliant* de prezentare a celor patru anotimpuri din *Pastelurile* lui V. Alecsandri // Coşbuc // picturile lui Tonitza; • Propuneţi şi alte *costume şi roluri actuale* pentru personajul Goe; • Realizaţi *descrierea oraşului Bucureşti*, aşa cum credeţi că e văzut de Goe; • Realizaţi *ilustraţia copertei* I şi a IV - a pentru cartea *Creion,*

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

	de Tudor Arghezi / poezia Carte frumoasă, cinste cui te-a scris ş.a.; • Realizaţi o "*invitaţie*" la nunta lui Călin şi a fetei de împărat // Otiliei şi a lui Felix; lui Alan şi a Maitreyiei • Realizaţi *portretul* unui personaj preferat din romanul *Moromeţii*, transformându-l în personaj postmodern. • Construiţi *imaginile* pentru cele trei părţi ale poemului *Călin (file din poveste)* de Mihai Eminescu, dându-le câte un titlu; • Desenaţi *costumele* pentru personajele din comedia *O scrisoare pierdută* şi
Imaginea gnoseologică (descifrează şi interpretează codurile textuale)	- gândiţi-vă în perechi la posibile puneri în spectacol; alegeţi o muzică adecvată regiei; • Propuneţi un *afiş pentru spectacolul Iarna / Primăvara* din a doua strofă a pastelului cu acelaşi titlu de V. Alecsandri; • Prezentaţi, prin intermediul unui desen, starea sufletească din timpul primei ninsori (aşa cum reiese din text); • Motivează culorile alese şi corespondenţele; creează un ritm melodic adecvat stării descrise mai sus; • Imaginaţi-vă "grădina creaţiei" în care locuiesc toţi artiştii lumii; • Care este semnificaţia *creionului* (T. Arghezi) în contextul poeziei? De ce nu este un pix sau chiar o maşină de scris / un P.C.? • Realizaţi-vă portretul în calitate de mari *arhitecţi* ai umanităţii. • Propuneţi un desen pentru umanitatea creată de voi (prin analogie cu *Monastirea Argeşului*);
Imaginea discursivă (re-defineşte lumea din perspectiva semnificaţiilor textuale)	• Desenaţi *prima carte a umanităţii* (*Creion* de Tudor Arghezi); • Realizaţi un *afiş* cu titlul "Salvaţi natura!"; • Propuneţi un *afiş* pentru spectacolul "Nunta micilor vieţuitoare". Alegeţi fragmente din texte literare din care să faceţi un colaj; • *Schiţaţi* reperele *peştelui celui mare* pe care vreţi să-l prindeţi în viaţa voastră (după *Iona*, de Marin Sorescu) • Realizaţi portretul *Oltului* ca personaj; (Geo Bogza) • *Ipostaziaţi* într-un eseu drumul Oltului; • Construiţi un *ghid turistic imaginar* al râului Olt. • Realizaţi *portretul cărţii* scrise de "creionul" lui Tudor Arghezi; • Trasaţi liniile unui tablou despre *cum* se va schimba lumea după ce va citi *Marea Carte a Umanităţii?* • Ce meserii noi credeţi că vor apărea peste 300 de ani?

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

	• Realizaţi *portretul mirilor anului 2020* (plecând de la modelul propus în *Călin (file din poveste)* de Mihai Eminescu); • Desenaţi *premiul cel mare* pe care vi-l doriţi de la viaţă. (după *Două loturi...* de I. L. Caragiale sau *peştele cel mare* după *Iona*, de Marin Sorescu); • Realizaţi *afişul / reclama* pentru un posibil joc de noroc, "Două loturi", "Loto 6/49" etc. • Realizaţi *portretul unui Goe postmodern* îmbrăcăminte, limbaj, ticuri ş.a.; comparaţi cele două "feţe") • Realizaţi o *prezentare a cărţii / jurnalului vostru* pe care o veţi publica după un moment al existenţei voastre care v-a marcat profund ş.a.

(Re)lectura devine, astfel, o **rescriere** a codurilor interne ale textului din perspectiva indicilor vizuali, dar şi o interpretare a spaţialităţii originare a textului. "Structura deschisă" a textului literar transformă nonliterarul în modalitate de receptare externă a semnificaţiilor interne ale spaţiului lingvistic. Cuvântul şi imaginea construiesc ficţionalitatea receptării, propunând multiple feţe ale interpretării, ca în nivelurile unui joc virtual. Jucătorul devine un lector virtual al textului literar care construieşte semnificaţiile textului pe temelia nonliterarului, utilizând strategii discursive ale imaginii, decodificarea semnificaţiilor textuale realizându-se prin intermediul celor patru forme ale imaginii devenite trepte ale cunoaşterii, *imaginea-ecran, imaginea-oglindă, imaginea gnoseologică, imaginea discursivă,* fiecare dintre ele dominantă într-una dintre (re)lecturi, aşa cum am arătat şi mai sus.

Imaginea devine astfel efectul harului, al darului de a "vedea" prin grija daimonului, cu o aripă îngerească şi una diavolească. "S-a spus mereu că îngerii sunt "dublul" ceresc al omului. Suntem mereu însoţiţi de "modelul" nostru, de portretul nostru îmbunătăţit. Şi suntem - sau, în orice caz, ar fi bine să fim – într-un permanent dialog cu posibilul acestui portret. Îngerul oferă fiecăruia din actele noastre reperul epurei lui, adică desenul lui ideal. Lângă fiecare "este", îngerul aşază un "cum ar trebui să fie". El conjugă neobosit, la optativ, curgerea vieţii noastre, aşa cum am face-o noi înşine, dacă am fi în condiţia lui." (2003, Pleşu, p. 28).

Miza acestor pagini este cuprinsă într-o afirmaţie relată în mai multe rânduri pe parcursul lucrării noastre: efortul globalizării modernităţii occidentale, efort politic, dar mai ales moral şi social, care constă în a-l reduce pe Altul la Celălalt. Această reducţie are sensul unei cuceriri şi înglobări în sine a tuturor formelor de alteritate: în primul rând alteritatea dintre diferiţi oameni, dar şi alteritatea din lăuntrul nostru, exotismul altor culturi, dar şi alteritatea altor spaţii, chiar cosmice şi (c)osmotice, sau a computerului / maşinii (de trăit, de gândit, de visat…). *Jocurile de limbaj* creatoare de imagini sunt expresia *altfel* a sufletului omenesc, virtualităţile lui, variantele mai limpezi, mai structurate ale identităţii sale. Prin urmare, a te perfecţiona în jocurile de limbaj devine astfel, şi un mod de a te iniţia în cultura (vizuală) a lumii.

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)

BIBLIOGRAFIE:

1. Alexandrescu, Sorin (2003), *Text şi imagine. Relaţii încordate, şi nu prea*, Conferinţă susţinută la Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca;
2. Devitt, Michael, Sterelny, Kim (2000), *Limbaj şi realitate. O introducere în filosofia limbajului*, Polirom, Iaşi;
3. Gadamer, Hans-Georg (2002), *Moştenirea Europei*, Editura Paralela 45, Piteşti;
4. Gasset, Ortega Y. (1999), *Dezumanizarea artei,* Editura Humanitas, Bucureşti;
5. Habermas, Jurgen (2001), *Conştiinţă morală şi acţiune comunicativă*, Editura ALL Educaţional, Bucureşti;
6. Knobler, Nathan (1983), *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, vol. I, Bucureşti, Meridiane, cap. 3, Arta ca fapt de comunicare, pp. 49-86
7. ***, *LECTURA. Repere actuale (*2005), coord. Alina Pamfil şi Monica Onojescu, lucrările Simpozionului naţional de Didactică a Limbii şi literaturii române, ediţia a V-a, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă Cluj-Napoca;
8. Lyotard, Jean-Francois (2003), *Condiţia postmodernă*, Editura Ideea Design Print, Cluj-Napoca;
9. Lupaşcu, Ştefan (2000), *UNIVERSUL PSIHIC. Sfârşitul psihanalizei,* Institutul European, Iaşi;
10. Manoliu-Dabija (2001), *Context şi inferenţe în lectura activă*, Ed. Ştiinţă şi tehnică, Bucureşti;
11. Zlate, Mielu (coord.), (2001), *Psihologia la răspântia mileniilor*, Polirom, Iaşi;

BDD-A2995 © 2006 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 07:07:25 UTC)