

# MIMESIS PERSONAL VS. MIMESIS EDUCAȚIONAL

## *Personal Mimesis vs. Educational Mimesis*

Eva Monica SZEKELY<sup>1</sup>, Bogdan RAȚIU<sup>2</sup>

### *Abstract*

Starting from concept of personal mimesis of American researcher Jerry Varsava, this paper will explore issues surrounding educational mimesis as relationships between personal mimesis vs. significant mimesis, between texts – books and images in visual literacy in regard to theory and praxis. Perspectives are sought from those engaged in the fields of education, visual arts and literature, on issues related to the interconnections generated from intertextuality.

**Keywords:** (re)lecture of images, visual arts and literature, visual literacy, hermeneutics and semiotics, intertextuality.

### 1. Preliminarii metodologice. Conceptul de mimesis

Conceptul de *mimesis personal* a fost lansat în 1988 de teoreticianul american Jerry Varsava în lucrarea sa intitulată *Contingent Meanings (Înțelesuri contingente)*, lucrare ce investighează ficțiunea postmodernă în relația sa cu cititorul și diversele moduri de receptare ale acesteia (Ileana Botescu-Sirețeanu, în *Repertoar de termeni postmoderni*, 2008, pp. 143-145). Varsava pornește în demersul său de la analiza profundă a conceptului de mimesis consacrat de Aristotel, în care identifică cele două dimensiuni fundamentale ale acestuia, *imitația* și *creația*. Pornind de la modelul aristotelian, Varsava investighează în lucrarea sa modul în care ficțiunea modernă se raportează la realitate, indiferent de natura acesteia din urmă. Inovația sa constă în redefinirea conceptului de realitate și adaptarea sa în contextul fenomenului cultural numit postmodernism. Astfel, realitatea încetează a denumi un flux continuu, inteligibil și coerent de evenimente înșiruite logic și devine acea experiență fragmentată și fragmentară, disruptivă și incoerentă a omului în lumea contemporană.

Contextualizând astfel conceptul de realitate, vom susține că educația postmodernă pe care o considerăm, mai degrabă, un vector de problematizare, exersează în privința modurilor de receptare a ficțiunii (post)moderne ceea ce Varsava denumește *mimesis personal*: acea instanță în care majoritatea cititorilor/ privitorilor nu reușesc inițial să recunoască un anumit tip de realitate prezentată de o operă de ficțiune din pricina multiplelor neconcordanțe și fracturi apărute între viziunea autorului (străinul / celălalt) și competența de decodare a subiectului cititor/ privitor. Așadar, vom extinde comprehensiunea mimesisului asupra fenomenului educațional, înțelegând prin *mimesis educational*, dincolo de imitație și reprezentare, o strategie educațională care are în

<sup>1</sup> Assoc. Prof. PhD., *Petru Maior* University, Târgu-Mureș

<sup>2</sup> PhD. Candidate, *Petru Maior* University, Târgu-Mureș

centru atitudinea postmodernă, fie de creator, fie de receptor de literatură, film ori alte arte, care implică *modelarea, adaptarea și re-creația*. Or, aceste metode presupun ***mimesisul semnificativ***: se realizează atunci când viziunea autorului, pe de o parte și aspirațiile și experiența cititorului de cealaltă parte, își găsesc un loc comun și când cititorul e capabil să recunoască în viziunea ficțională a autorului fragmente din propria sa experiență (trecută/ prezentă/ viitoare), fapt care va fi prelucrat în Anexele prezentului studiu.

Prin urmare, vom considera ***mimesisul educațional*** drept o strategie complexă de exersare a receptării literaturii de ficțiune și a filmului pe baza principiului diferenței (J. Derrida), propunând un model de mimesis nonierarhic, centrat pe cititor/ privitor/ receptor, cel care stabilește de fapt legătura textului cu lumea. Cu deosebire, insistăm asupra posibilității ca aceeași operă de ficțiune să reprezinte atât un exemplu de ***mimesis personal*** pentru unii cititori / privitori, cât și unul de ***mimesis semnificativ*** pentru alții, în funcție de experiențele diferite ale acestora și de gradul lor de congruență cu viziunea auctorială. În ambele cazuri, competența de comprehensiune și interpretare este cea care permite recunoașterea anumitor coduri culturale. În cazul textelor/ filmelor cu grad înalt de inovație, cititorul este forțat să își rafineze competența. Totuși, în cazul multor texte/ filme postmoderne, chiar și cel mai competent cititor/ privitor este confruntat cu ceea ce Varsava numește *mimesis personal*. De multe ori, ficțiunea îi confruntă pe cititori/ privitori cu viziuni atât de excentrice încât acestea riscă să rămână „monumente solitare”.

## 2. Strategii ce vizează abordarea integrată a verbalului și a nonverbalului

Strategiile ce vizează abordarea integrată a verbalului (cuvânt/ simbol) și a nonverbalului (imagine, gest, ton, intonație, ritm, prozodie afectivă etc.) în strategiile didactice comunicative sunt mai eficiente în ***mimesisul educațional***. Rezultate ale cercetării aspectului emoțional și social în utilizarea limbii (discursul în conversație și narațiune, rolul povestirii, al glumelor și al umorului), al sensurilor figurate - inclusiv metafora, ironia, sarcasmul, idiomul, înjurătura), dezvoltarea limbii (la nivelurile fonologic, lexical și gramatical), au condus la concluzia că, în procesul comunicării, important este, deopotrivă, atât ceea ce spunem, cât și modul în care spunem. Emisfera cerebrală stângă este responsabilă de prima componentă (persoanele cu o dominanță stângă fiind auditive), în vreme ce emisfera dreaptă răspunde de a doua componentă (persoanele fiind dominant vizuale). Cele două emisfere, pe de o parte se opun, pe de altă parte se completează. Faptul că emisfera stângă este dominant cognitivă (analizează și folosește dominant rațiunea), pe când emisfera dreaptă este non-cognitivă (se bazează pe imaginație și intuiție, sintetizează) a determinat pe mulți autori să inventarieze dualitatea/ complementaritatea celor două emisfere.

Prezentăm și un tabel de sinteză care face transparent mesajul acesta:

Stânga/ cognitiv	Dreapta/ non-cognitiv/
<ul style="list-style-type: none"> <li>• cuvânt / logic</li> <li>• rațional</li> <li>• simbolic</li> <li>• limbajul <b>verbal</b>, scris</li> <li>• <b>dicționare</b>, vocabular, cuvinte</li> <li>• arta de a structura <b>fraze</b></li> <li>• arta de a face <b>planuri</b></li> <li>• gândire <b>convergentă</b></li> <li>• relații pe verticală</li> </ul> <p><b>Funcția principală:</b> de a traduce orice percepție în reprezentări logice, semantice și fonice ale realității și de a comunica cu exteriorul pe baza acestui codaj logico-analitic al lumii.” (Watzlawick. P., 1983)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• imagine / intuitiv</li> <li>• nonrațional</li> <li>• iconic</li> <li>• limbajul <b>non-verbal</b> / tonul, inflexiuni</li> <li>• recunoașterea formelor, percepție spațială</li> <li>• locul ritmului, al muzicii, al <b>culorii</b></li> <li>• <b>arta de a imagina</b>, a re-crea;</li> <li>• gândire <b>divergentă</b></li> <li>• relații complexe, pe orizontală.</li> </ul> <p><b>Funcția principală:</b> de a prezentifica/ concretiza asociații de idei, trăiri, senzații și de a comunica cu interiorul pe baza acestui codaj imagistico-sintetic al lumii.</p>

### 3. (Re)lectura imaginii. Corespondențe între hermeneutică și semiotică

Imaginea, după Gadamer, nu este nici *semn*, nici *simbol*, ci are un statut intermediar. În fond, Gadamer prezintă în cheie hermeneutică ceea ce Peirce făcuse în cheie semiotică prin triada *index*, *symbol* și *icon*, ultimul lui termen corespunzând celui de *imagine* (*construcție*) la Gadamer, o încercare de sinteză “imagistică” redând și noi în tabelul de mai jos:

Semnul →	Imaginea ←	Simbolul
<ul style="list-style-type: none"> <li>- este <i>pură referință la ceea ce este absent</i>;</li> <li>- un semn (rutier de exemplu “curbă periculoasă”) anunță, avertizează, atunci când nu o vezi încă;</li> <li>- există o distanță spațio-temporală pentru a lua o atitudine, până la efect (ai timp să frânezi, pentru a nu produce un accident);</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- altfel decât semnul, trimite la cel absent dar prezintă interes și prin sine;</li> <li>- putem astfel spune că fotografia unui prieten este luată într-un cadru “<i>caracteristic</i>” sau dintr-un unghi “<i>interesant</i>”, <i>adjectivele / calificativele / conotațiile</i> sugerând faptul că fotografia putea fi luată și în alt cadru, <i>necharacteristic</i>, sau dintr-un unghi <i>neinteresant</i> (implică alternative: opoziții / altă</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- trimite la cel absent, dar îl și “prezentifică”;</li> <li>- este consubstanțial cu referentul, acesta este cu noi în același timp cu simbolul la care ne uităm, sau pe care-l ținem în mână;</li> <li>- simbolul religios, precum o <i>icoană</i> a lui Isus care, pentru credincios, îl aduce pe Isus lângă sine ori</li> <li>- o <i>carte</i> care, pentru cititor, înseamnă a aduce personajul aproape de</li> </ul>

<p>- <i>semnul</i>, care altfel nu atrage interesul în nici un fel, <i>este pură transparență</i></p> <p><b>casa</b> - adăpost, acoperiș</p>	<p>posibilitate ș.a. );</p> <p>- imaginea, altfel decât simbolul, nu este “consubstanțială” cu referentul, deși îl “prezintă”;</p> <p>- aduce sensuri noi, ori îl particularizează în felul ei, independent de atitudinea privitorului;</p> <p>- liniște, siguranță, confort, pace, protecție // univers limitat, închisoare, insulă</p>	<p>sine, empatizând cu acesta;</p> <p>- la fel cum icoana îl prezintă și nu îl reprezintă pe Isus, și cartea nu îl reprezintă pe personaj, ci îl prezintă;</p> <p>- <i>simbolul</i> prezintă / prezintă</p> <p>hangar</p> <p>hotel <b>casa</b></p> <p>coteț</p> <p>vizuină universul</p> <p>Pământul, țara, satul ș.a.</p>
--	--	--

*Imaginea* este unică, personalizată deci, la fel de inconfundabilă pentru privitor, pe cât este de inconfundabilă Venus a lui Botticelli, deși este o copie după Venus din Millo. *Imaginea*, după Gadamer, ar fi liberă de instituții, ceea ce credem că este fals dat fiind că ea funcționează tot datorită unor convenții culturale, sau artistice, precum Eco a atras atenția în legătură cu iconicitatea. Ambele serii de termeni au însă defectul de a corespunde 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 și apartenența pictorului și a privitorului la aceeași cultură iconografică. Gadamer construiește întreg efortul interpretării pe cazul distanței istorice dintre pictor și privitor, este adevărat, dar nu se preocupă deloc de *imaginile nonfigurative* ale postmodernității.

#### 4. Literatura și celelalte arte.

Ca urmare a acestor premise, prin propunerea unor puncte de vedere și/ sau experiențe didactice vom combina cele două modalități de comunicare, așa încât vor fi puse în oglindă incipitul și finalul romanului *Pădurea spânzuraților* vs. al filmului cu același titlu în regia lui Liviu Ciulei, 1964, avându-l în rolul principal pe Victor Rebengiuc (Apostol Bologna), Ana Syeles (Ilona), Liviu Ciulei (Klapka), Ștefan Ciubotărașu (Petre I), Ion Caramitru (Petre II), Gina Patrichi (Roza), Andrei Csiky (Varga), Emil Botta (Cervenko).

De-construcția (J. Derrida) continuă a lumii artei și re-construcția propriei vieți, prin experiențe de descentrare a lumii și de fragmentare socială și culturală ne vor ghida în această încercare de conturare a unor repere pentru o pedagogie a minții prin comprehensiune reciprocă, conform „noilor pedagogii”. În experiența scriitoricească, autorul recunoaște esența lumii și se recrează, mai apoi regizorul de film, reîntemeiază

lumea și o resemnifică, pentru ca toate aceste procese ale recognoscibilului să continue la infinit, într-un proces al devenirii în text și în sine, imposibil de finalizat. În tabelele de mai jos vom arăta că imaginea, semnul și simbolul sunt recuperate în modelele oferite pentru a răspunde nevoii capitalismului de a se dezvolta în principiile lui Max Weber spre o comunitate care să aprecieze și să valorifice repunerea în discuție a omului în orizontul misterului poetic, provocat de tensiunea dintre cele trei concepte analizate (v. tabelele de mai jos).

### Literatură și film: simboluri simetrice

<p><b>Realizarea sensului (30 de min)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Prezentarea materialului faptic (organizarea și transmiterea conținutului informațional )</li> <li>• Dirijarea învățării (intervențiile profesorului în organizarea activității de învățare)</li> </ul>	<p>Profesorul oferă elevilor fișele de lucru (vezi Anexe)</p> <p>Profesorul atrage atenția asupra faptului că toate informațiile care se vor deprinde din cadrul textelor din anexe, vor construi în final scheletul pentru realizarea unui eseu cu titlul: <b>Simbolul - element component al literaturii și al filmului.</b></p> <p>Profesorul adresează o serie de întrebări: Când auziți cuvântul simbol la ce vă gândiți?</p> <p>Cu ce altă figură de stil asemenați simbolul?</p> <p>Care e diferența dintre un simbol și o metaforă?</p> <p><b>OBS! Metafora „apare spontan și</b></p>	<p>Elevii sunt atenți la cele transmise de profesor.</p> <p>Elevii vor trebui să numească simboluri convenționale sau de înțelegere – <i>drapele și stemele statelor</i>; analogice - <i>porumbeii</i>, ca păsări ai iubirii, ai păcii; sau ontologice - <i>crucea</i> ca simbol al creștinismului</p> <p>Ex: Simbolul ia ființă, ca și <i>metafora. Au ca punct comun tehnica substituirii</i> Simbolul este re-utilizabil, metafora are caracterul de unicitate.</p>	<p>Lectura expresivă</p> <p>Dezbateri</p>
---	---	--	---

	<p>efemer în contextul poetic, sensibilizând aproape totdeauna imaginea unui obiect concret, care poate avea sau nu legătură tematică cu mesajul poetic, pe când simbolul poate fi o imagine analogică ori convențională menită să sensibilizeze o idee abstractă [...], care se repetă, adesea, sistematic [...] și țintește direct la transmiterea mesajului” (Gh. N. Dragomirescu). <b>Un simbol este un element de legătură, încărcat de meditație și analogie.</b></p> <p>Cum se poate defini simbolul, luând în considerare de exemplu <b>floarea</b>, care este palpabilă, concretă și semnifică gingășia, puritatea, efemeritatea etc.</p> <p>În <i>Structurile antropologice ale imaginarului</i> (2000), Gilbert Durand afirmă că: „orice simbolism este un fel de gnosă, adică un procedeu de meditație printr-o concretă și experimentată cunoaștere” ca o trecere de la <i>eikon</i> (<i>imaginea</i>) la <i>eidos</i> (<i>ideea</i>)</p>	<p>Ca trop simbolul poate fi definit drept nume al unui obiect concret, ales în mod convențional pentru a desemna o întreagă clasă de obiecte, o noțiune abstractă sau o însușire predominantă cu care poate fi pus în legătură.</p> <p>Aici elevii vor observa faptul că simbolul transmite</p>	<p>Lectura expresivă</p> <p>Conversația euristică</p>
--	--	--	---



	<p>vom dezbate interpretărilor oferite, observând următoarele aspecte:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Este un roman simetric</li> <li>• Are structura unui corp sferoid</li> <li>• Este un roman psihologic</li> <li>• Este un roman subiectiv</li> </ul>		
--	---	--	--

## Anexa A

Text suport - Pădurea spânzuraților/ spânzuraților	Filmul - Pădurea	Întrebări intratextuale Interpretarea simbolurilor
<p><b>Incipitul textului vs. fragmente din film</b> <b>Minutele: 4, 50- 16.30</b></p> <p>Începutul romanului relatează o atmosferă cenușie de toamnă mohorâtă, în timpul primului război mondial, în care imaginea spânzurătorii stăpânește întreg spațiul vizual și spiritual „<i>Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare...întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră</i>”</p> <p>Apostol Bologna supraveghează cu severitate pregătirea execuției; simte că își face <u>datoria față de țară</u></p> <p><u>Momentul crucial care va declanșa conflictul personajului este privirea obsedantă a lui Svoboda</u> „<i>simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelingea în inimă ca o imputare dureroasă.. ochii omului osândit parcă îl fascinează cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă</i>”</p> <p>„ Svoboda...lepădă îndată mantaua și rămase într-o baină civilă cu gulerul răsfrânt, care-i lăsa gol gâtul alb, subțire și lung. Pe urmă scoase pălăria, își netezi părul pe frunte și sărută lacom crucea din mâna preotului, închinându-se repede... Se uită împrejur o clipă, puțin uluit, ca și când ar fi uitat ceva. Apoi cu o licărire de bucurie, își aduse aminte și se sui pe scăunelul de lângă stâlpul de brad. Cu privirea</p>		<p><b>Clasificați simbolurile identificate la nivelul textului. Câte dintre ele identificați în film? Care e diferența?</b></p> <p>!!! A se vedea transformarea cuvântului simbol în imagine/ decor vs. cuvânt rostit de personaj vs personaj</p> <p><u>Clasificare simboluri:</u> antropologice, cromatice, ale cronosului, analogon mimetic, analogon simbolic, ale conștiinței</p> <p>!!! <b>Atenție:</b> înaintea identificării simbolului la nivelul discursului e nevoie de o observare atentă a evenimentelor vs. în film simbolul este accentuat de regizor prin apropiere de cadru, muzică, decor, imagine, jocuri de lumini și umbre, intonație etc.</p> <p><b>SCENA spânzurării lui Svoboda</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se petrece într-o seară de toamnă</li> <li>• „spânzurătoarea sfidătoare”(privirea sfidătoare a lui Svoboda) – la marginea satului, braț cu ștreang, scăunelul, groapa „rana pământului”</li> </ul>


<p><i>lucitoare, cu fața albă și luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare.”</i></p> <p><b>EX - simboluri:</b>  spânzurătoarea – moartea  antinomia cu pădurea – viață, regenerare  spânzurații – final definitiv  lumina - renaștere, înviere.....  albul nevinovăției  irizările luminii  cenușiul, arămiul toamnei  lumina răsăritului de primăvară  întunericul  cimitirul</p> <p>!!!<b>lumina</b> este simbol cardinal și indiciu textual al momentelor esențiale ale devenirii eroilor.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Procedeu: cineva avea grijă de buna desfășurarea a lucrurilor</li> <li>• Mulțimea era înspăimântată</li> <li>• Condamnatul: îmbrăcat în haine civile, sărutul crucii, ....., își potrivește singur ștreangul, ....., moartea e văzută de el ca o izbândă mare, pentru că nu regretă gestul dezertării, astfel el se eliberează de o povară, aceea de a lupta împotriva alor săi.</li> <li>• Apostol va fi obsedat pe tot parcursul romanului de privirea luminoasă și plină de viață a lui Svoboda.</li> <li>• Scena este prezentată prin intermediul privirii și al sentimentelor pe care le remarcă Bologa în acel moment, din afară. Identificați simbolurile dominante ale discursului/filmului. Care este semnificația lor?</li> </ul>	
<p><b>Observați devenirea simbolului luminii.</b></p> <p>Ex: Aparținând la început luminii din afară, unde întrerupe accidental întunericul „umed, înecăcios” devenind apoi „înfumurare de lumină”, strălucirea va coborî în interior „Aici e lumina! Răspunse Apostol triumfător bătându-și inima cu palma „ sau „în același timp flacăra ardea mai albă în sufletul lui , ca un rug misterios care-i mistuia trecutul și-i zămislea viitorului”. Timpul uman este reprezentant de registrul luminii „viitorul care mijea ca o auroră strălucitoare” ca de altfel și destinul uman. „Luceafărul alb”, „lumina cerească” și seninătatea din ochii condamnatului sunt semne ale regăsirii sinelui, ale echilibrului și limpezimii interioare.</p>		
<p><b>Finalul</b>  Apostol Bologa moare ca un erou, pentru libertatea și iubirea de adevăr, „cu ochii însetați de lumina răsăritului”, cu privirile îndreptate „spre strălucirea cerească”, în timp ce glasul preotului îi străbate înălțarea „Primește, Doamne, sufletul robului tău, Apostol”  <i>Groapa nu părea adâncă și lutul era azvârlit numai în dreapta,</i></p>	<p>Trebuie atenționat asupra faptului că finalul filmului conferă spânzurătorii importanță maximă, astfel scena spânzurării lui Apostol Bologa nu mai</p>	<p><b>Clasificați simbolurile identificate la nivelul textului. Câte dintre ele identificați în film? Care e diferența?</b></p> <p>!!! A se vedea transformarea cuvântului simbol în imagine/ decor vs. cuvânt rostit de personaj vs personaj</p> <p><u>Clasificare</u> <u>simboluri:</u>  antropologice, cromatice,  analogon mimetic, analogon simbolic, ale conștiinței,  SCENA spânzurării lui Apostol</p>

<p><i>alcătuind o movilă pe care stătea preotul, înălțându-se deasupra tuturor ca și cum el ar fi trebuit să.. În stânga, la marginea gropii, un coșciug de brad, gol, descoperit... Copacul, cu o cruce neagră la mijloc, zăcea alături de o cruce mare de lemn pe care scria, cu slove strâmbе: Apostol Bologa... numele i se părea străin și se întrebă aproape supărat: Oare cine să fie Apostol Bologa?"</i></p> <p><i>„Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivi singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară. Privirile însă îi zburau nerăbdătoare spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stîngea glasul preotului.”</i></p>	<p>este redată. Se accentuează strigătul existențial, iar apoi pământul din care se face groapa sugerându-se o încheiere a existenței eroului. Înainte de final se oferă un cadru (depărtat – apropiat) 10 secunde în care este imaginea spânzurătorii/ștreangului. De ce considerați că nu se prezintă scena? (scena de la început poate fi considerată ca fiind a personajului principal etc.)</p>	<p>Bologa</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se desfășoară primăvara spre răsăritul soarelui</li> <li>• Mulțimea înspăimântată</li> <li>• Spânzurătoarea: lemnul rece și umed, legănarea ștreangului, scăunelul, coșciugul, groapa</li> <li>• Condamnatul: îmbrăcat în haine civile, gâtul gol, pălăria pe cap ca să își acopere ochii</li> <li>• Îl deranjează fumul care îl face să-și aducă aminte de Svoboda</li> <li>• Are impresia că și-a uitat propria identitate</li> <li>• Își potrivește singur ștreangul</li> <li>• Își înalță privirea spre cer și se simte cuprins de un val de iubire</li> <li>• Ochii lui erau însetați de lumină, ca simbol al eternității, al divinității (libertății)</li> <li>• Condamnarea este prezentată din interior ca și când naratorul ar fi trăit el însuși acel moment, din interior</li> <li>• Reacțiile psihofizice ale personajului</li> </ul> <p>În cât timp realizezi lectura acestui fragment? În cât timp se arată imaginea creată în film? Cum se potențează plurisemantismul simbolului în descriere în cadrul literaturii față de film?</p> <p><b>Atenție!</b> Raportul este total invers. !!! Definirea simbolurilor din dicționarul de simboluri, e o treaptă de valorificare a aspectului intercultural al simbolului.</p>
---	--	--

## ANEXA B

### Tabel intertextual/ transdisciplinar – simbolul Luminii

Biblia	Lumina - Lucian - Blaga	Lumina - Mircea Eliade	Tablou/ Fotografie	Spectacol - muzică/ teatru
<p>"Lumina cea adevărată" (Ioan 1, 9), "mai adevărată" decât lumina aștrilor cerești, căci este Dumnezeu însuși care S-a arătat în lume prin Fiul Său. Hristos "S-a schimbat la față înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" (Matei 17, 2); "Și veșmintele Lui s-au făcut strălucitoare, albe foarte, ca zăpada, cum nu poate pe pământ înălbi așa înălbitorul" (Marcu 9, 3).</p>	<p>Lumina <i>Lumina ce-o simt năvălindu-mi în piept când te vad, oare nu e un strop din lumina creată în ziua dintâi, din lumina aceea-nsetată adânc de viață?</i></p> <p><i>Nimicul zăcea-n agonie când singur plutea-ntuneric și dat-a un semn Nepătrunsul: "Să fie lumină!"</i></p> <p><i>O mare și-un vișor nebun de lumină făcutu-s-a-n clipă: o sete era de păcate, de-avânturi, de doruri, de patimi, o sete de lume și soare.</i></p> <p><i>Dar unde-a pierit orbitoarea lumină de-atunci - cine știe?</i></p> <p><i>Lumina ce-o</i></p>	<p>"<i>Îl conduseră prin câteva coridoare lungi, apoi îl urcară într-un ascensor spațios și murdar, în care se transportau materiale la ultimul etaj, încă în lucru. Fără-mă nu-si dădu seama la al câtelea etaj s-a oprit. Au ieșit pe ușa din partea opusă și au pornit pe un coridor întunecat, cu câteva becuri slabe atârând în loc în loc de tavan. Au coborât apoi câteva scări și au pătruns în-</i></p> <p><i>tr-un alt coridor, care parcă n-ar fi făcut parte din aceeași clădire; avea ferestre mari și curate și parchet nou și lucios, iar pereții erau proaspăt vopsiți în alb. [...] Au pornit din nou, ocolind tot coridorul, care parcă trasa un lung semicerc, apoi s-au oprit în fata unui alt ascensor și au coborât."</i> Sau: "treceau neconținut</p>	 <p>Bălașa - Luceafărul</p> 	<p>Finalul operei Finalul pe cat de imprezvizibil ascunde lumini subțiri și spații neatinse ale existenței personajului conturează un monolog de inspirație biblică (Eva șarpele) soluția unei evadări de sub jugul lui Dumnezeu prin cunoașterea și ciclicitatea vieții. Soluția de ieșire pe care o găsește Iona este aceea a șpintecării propriei burți care ar semnifica evadare din propria carceră, din propriul destin din propria captivitate. Drama se termină cu o</p>

	<p><i>simt năvălindu-mi în piept când te văd - minunato, e poate că ultimul strop din lumina creată în ziua dintâi...</i></p>	<p><i>prin alte coridoare, coborau și urcau alte scări, traversau săli mari, <u>întunecate</u> sau prea puternic <u>luminate</u> [...] <i>Apoi gardianul bătea la o ușă și-l introducea într-un birou puternic <u>luminat.</u>"</i> (sublinierile ne aparțin)</i></p>	<p>replică ce sugerează încrederea pe care i-o da regăsirea sinelui, pentru că „e greu sa fii singur”, simbolizând un nou început: „Răzbin noi cumva la lumina”.</p> <p>Gestul final este un elogiu adus ideii de sinucidere lumina și purificarea făcând parte din același plan de regenerare și ciclicitate.</p>  <p>"Iona", de Marin Sorescu, Teatrul Nottara București, regia Monica Gavrilaș; actor: Virgil Ogășanu</p>
--	---	---	---

## Concluzii. Sugestii spre lectura anexelor

Am mizat pe **unicitatea subiectului uman** (personaj literar și / sau elev/ cititor) care poate să contribuie la revigorarea moralei contemporane. Cu cât mai repede se înțelege că fiecare eu este ireplabil, ca relațiile dintre euri sunt asimetrice, cu atât mai repede se manifestă o anumită atitudine (deschidere, toleranță) înainte de constituirea relațiilor. Noi nu este pluralul lui eu, spune Lévinas, nu este un rezultat de însumare. Relația cu Celălalt nu este ireversibilă, și este în mod esențial neegală: “Eu are întotdeauna o responsabilitate mai mare decât a tuturor.” Pascal Bruckner crede că este periculos să dai răspunsuri vechi unor probleme noi și mizează pe măreția omului; Lipovetsky propune inteligența responsabilă și umanismul aplicat, iar Bauman vede în epoca noastră zorii unui nou început pentru etică. Cultivarea imaginarului, valorizat ca spațiu al creativității literare și științifice, își are resursele în capacitatea de a se mira a celui educat, comunicarea morală fiind strâns legată de euristică și hermeneutică. Astfel, mirarea incită la reconstrucție poetică și speculație, “puterea imaginarului fiind coextensivă celei a inconștientului”; el “nu e altceva decât scrierea lumii la marginea inconștientului”. De fapt, spune Resweber, orice strategie pedagogică viabilă constă în “a deschide fantasma hranei sufletești spre imaginarul culturii și totodată a descărca subiectul de fantasma cu care era încărcat la plecare” (1988, p. 99). Suntem conștienți și de **principala sa limită**: un astfel de model de comportament mimetic este ambiguu, întrucât „imitația poate desemna producerea unei copii asemenea obiectului, dar, pe de altă parte, se poate referi și la activitatea unui subiect care se modelează pe sine în acord cu/ sau în dezacord cu un prototip dat” (Spariosu, 1984, p. 34) și le asociază cu practica semiotică a interpretării și creativității.

Am încercat să acordăm suficientă atenție interconexiunilor moralei cu misterul, fapt care sporește golurile conceptuale în narațiunea care poate rechema povestirea enigmatică din Vechiul/ Noul Testament. Reprezentarea imaginii tânărului / elev/ student va fi cercetată pentru a analiza posibilitățile și condițiile înfățișării Celuilalt în viețile noastre și pentru a formula semnificația etică a întâlnirii convenționale și răsplătitoare cu acesta. Discuțiile/ dezbaterile s-ar putea și complica prin a pune un semn de întrebare asupra noțiunii de **încarnare**, asupra autorului-narator-personaj ca ființe făurite după întruchiparea lui Dumnezeu, asupra vizibilului și tangibilului, ca o enigmă, ceva opac pentru înțelegere. Etica lui E. Lévinas se învârte în jurul posibilității ca eu să întâlnesc ceva care este cu totul altul decât eu însumi. Pentru Lévinas, la fel ca și pentru Derrida, noi suntem abandonați de către un Dumnezeu absent, având o responsabilitate infinită față de cealaltă persoană. Dumnezeu apare doar în acțiunile noastre morale față de alții, care sunt, de fapt, niște străini. O astfel de situație mă investește cu o libertate autentică și conferă înțeles libertății mele, deoarece eu mă confrunt cu *alegeri* reale între responsabilitate și obligație față de Necunoscut sau tăgăduire violentă și plină de ură. În romanele/ filmele interpretate toate personajele, legate printr-un complex de împrejurări, legiferează drame ale alegerii. Pentru J. Derrida, din momentul în care Dumnezeu a așteptat să vadă cum va numi Adam animalele, să vadă puterea omului în acțiune, ființele

umane au deținut mereu puterea de a alege credința, binele și răul, viața și moartea, justiția și crima. Faptul că personajele pot experimenta oscilația interminabilă între abandon și înduioșare, între admonestarea lui Dumnezeu și asumarea responsabilității, iar apoi pot descoperi dimensiunea etică are loc prin dilemele lor în momentul alegerii.

*Practica educațională demonstrează că o astfel de pedagogie promovează o serie de practici mimetice sociale prin filosofia morală și literatură, care sunt menite să stabilească relații între sistemele analogice ale unei societăți (educația, viața socială, artele), pentru a construi legături interculturale (Z. Bauman, A. MacIntyre), pe de o parte, iar pe de altă parte, pentru a continua principiile lui J. Piaget (importanța activității subiectului, a afectivității și a inteligenței emoționale în construirea unui sistem de valori, comportamente și credințe). În plus, lucrarea are rostul de a sublinia importanța istoriilor și a literaturilor moderne și postmoderne în construirea „cetățeanului lumii”, deschis diferenței, diversității și, prin urmare, frumuseții naturii umane.*

## **Bibliografie:**

- Alexandrescu, Sorin (2003), *Text și imagine. Relații încordate, și nu prea*, Conferință susținută la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca;
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1995), *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București.
- Devitt, Michael, Sterelny, Kim (2000), *Limbaj și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, Polirom, Iași;
- Dragomirescu, Gh.,N. (1995), *Dicționarul figurilor de stil*, Ed. Științifică, București;
- Durand, Gilbert (2000) *Structurile antropologice ale imaginărilor*, Ed. Univers, București;
- Gadamer, Hans-Georg (2002), *Moștenirea Europei*, Editura Paralela 45, Pitești;
- Gasset, Ortega Y. (1999), *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București;
- Glodeanu, Gheorghe (2001), *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca;
- Habermas, Jürgen (2001), *Conștiință morală și acțiune comunicativă*, Editura ALL Educațional, București;
- Knobler, Nathan (1983), *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, vol. I, București, Meridiane, cap. 3, Arta ca fapt de comunicare, pp. 49-86
- \*\*\*, *LECTURĂ. Repere actuale* (2005), coord. Alina Pamfil și Monica Onojescu, lucrările Simpozionului național de Didactică a Limbii și literaturii române, ediția a V-a, Ed. Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca;
- Liotard, Jean-Francois (2003), *Condiția postmodernă*, Editura Ideea Design Print, Cluj-Napoca;
- Simuț, Ion (2001), *Liviu Rebreanu (monografie)*, Ed. Aula, Brașov;
- Eva Monica SZEKELY, *Didactica (re)lecturii. O abordare pragmatică*, Editura Universității „Petru Maior”, Colecția DIDACTICA, Târgu-Mureș, 350 p., ISBN - 978-973-7794-81-9, 2009.