

JRLS 5/2014

Journal of Romanian Literary Studies is an international online journal published by the *ALPHA Institute for Multicultural Studies* in partnership with the Department of Philology at *Petru Maior University* in Targu-Mures, and the "Gh. Șincai" Institute of Research for Socio-Human Sciences of the Romanian Academy. It is an academic publication opened to professors, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in Romanian culture to a beneficial dialogue with the other European cultures.

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae BALOTĂ, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Andrei BODIU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin STEFANESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, România, 2014
Moldovei Street, 8, Târgu-Mureș, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
<http://www.asociatiaalpha.comxa.com>

ISSN: 2248-3004

The issues of "Journal of Romanian Literary Studies" are included in the following International Databases : *CEEOL, Global Impact Factor and Google Scholar*.

Indexation in currently in progress in the following International Databases:
INDEX COPERNICUS / DOAJ / EBSCO HOST / SCOPUS / THOMSON-REUTERS WEB OF KNOWLEDGE / SCIPRO

TABLE OF CONTENTS:

LES UTOPIES CHRETIENNES

Corin BRAGA..... 13

PRINȚESA POETĂ ȘI SPIOANĂ (LUCIA ALIOTH)

Al. CISTELECAN 32

FLORIN IARU. THE APPEAL TO IRONY

Iulian BOLDEA 36

THE UNREAL AND THE IMAGE IN GASTON BACHELARD'S
PHENOMENOLOGICAL POETICS

Dorin ȘTEFĂNESCU 43

NATIONALISM AND PROBITY

Petronela-Gabriela ȚEBREAN 52

POSTMODERN VS. TRANSMODERN – KAFKA

Ștefan VLĂDUȚESCU and Dan Valeriu VOINEA 57

DYNAMIQUE DE LA MÉMOIRE DANS *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO

Serenela GHIȚEANU 65

MIRCEA ELIADE'S LITERARY TOPOGRAPHIES OF BUCHAREST

Dana BĂDULESCU 70

THE EDENIC TOPOS IN MIHAI EMINESCU'S POETRY

Ion Popescu-BRADICENI 81

PRESERVATION, CONSERVATION AND ARCHIVING OF DIGITAL RESOURCES –
SPECIFIC PROBLEMS

Elena TÎRZIMAN 89

A SOCIO-PSYCHOLOGICAL APPROACH TO HUXLEY'S "BRAVE NEW WORLD"
VIA LACAN

Clementina Alexandra MIHAILESCU 95

THEORIES REGARDING THE FRONTIERS IN THE BYZANTINE AND MUSLIM
WORLD

Adriana CÎTEIA 99

LITERARY SPACE, FILM SPACE AND HISTORIC SPACE: BODIES, GESTURES AND
RITUALS

Gabriela-Mariana LUCA 112

A CONTRASTIVE ANALYSIS IN TRANSLATING MEDICAL TEXTS

Simona Nicoleta STAICU 119

AGAIN ON THE LINGUISTIC EXPRESSION OF THE ASPIRATION TOWARDS THE
ABSOLUTE IN THE POETRY OF TRAIAN BORZ

Florina-Maria BĂCILĂ 126

ERWIN WITTSTOCKS WERK, EIN BILD DES SIEBENBÜRGISCHEN
ZUSAMMENLEBENS

Olga KAITER 135

CREATION ET CONNAISSANCE - LA CRISTALLISATION PROGRESSIVE
OBJECTIVE

Camelia BIHOLARU 142

SUR LES REVUES LITTÉRAIRES DE LA SOCIÉTÉ ROUMAINE PRÉMODERNE

Ioana-Crina COROI 151

THE CONTOURS OF A STRANGE GEOGRAPHY : THE SPACE OF BUCHAREST IN
MIRCEA CĂRTĂRESCU'S PROSE

Ana Alexandra SANDULOVICI 156

THE EPILOGUE OF EMINESCU'S JOURNALISTIC WORK

Mihaela MOCANU 161

IDEOLOGY AND NARRATIVE IN HEMINGWAY'S WAR FICTION

Edith-Hilde KAITER 169

THE DRAMATIC MODEL IN THE CONSTRUCTION OF CAMIL PETRESCU'S NOVELS

Ariana BĂLAȘA 176

DENIS DIDEROT: À LA RECHERCHE DE LA « LUMIÈRE DES LUMIÈRES »

Elena Mihaela ANDREI..... 183

ARCHAIC LEXICAL ELEMENTS IN THE UNIVERSAL CHRONICLE BY MIHAIL MOXA

Iuliana Valentina BOBOACĂ..... 190

SPEECH ACTS IN NEWSPAPER HEADLINES

Elena Rodica OPRAN 196

THE CONCEPT OF "WISDOM" IN OLD TESTAMENT POETIC LITERATURE

Liviu URSACHE..... 205

IDENTITY AND OTHERNESS IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE

Ana-Valeria GORCEA (STOICA)..... 211

COMMUNICATION AND MANIPULATION TO CICERO

Alexandru Lucian VOINEA..... 218

TRADUIRE PABLO PICASSO, UNE VRAIE PROVOCATION

Violeta CRISTESCU..... 228

OLD SENTIMENTAL NOTEBOOKS

Elena LAZĂR (BURLACU)..... 236

ANALYTICAL LIMITS OF THE RESIDUAL

George Alexandru CONDRACHE 243

LE CORPS VECU ET LE CORPS FANTASME: QUELQUES HYPOSTASES DU CORPS FEMININ CHEZ ANNE HEBERT ET CALIXTHE BEYALA

Florentina Ionela MANEA 249

FROM SOCIAL REALISM TO MODERN NARATIVE TECHNIQUES

Mihaela-Adelina CHISĂR-VIZIRU 258

PERSONALIZED MICRO-IMMORTALITIES. A LITERARY ILLUSTRATION

Adriana TEODORESCU 263

THE LUCA MATRIOȘKA. SOCIAL AND CORPORAL UTOPIA

Iuliana MIU 270

I.D. SÂRBU AND HIS PLAYS: *ARCA BUNEI SPERANȚE*, *FRUNZE CARE ARD* AND *PRAGUL ALBASTRU*

Lucia ȘOPTERIAN (STRETE) 275

CRITICAL RECEPTION OF THE NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* BY OCTAVIAN PALER

Judit-Mária SZILÁGYI (SZÖVÉRFI) 279

THE CHRISTIAN IMAGINARY. A POSSIBLE DEFINITION

Liliana DIACONU 287

BUILDING A SCHOOL CULTURE AND BEING PROACTIVE IN REMOVING BARRIERS AND OBSTACLES THAT LEAD TO EXCLUSION

Magda-Elena SAMOILĂ 294

THE CHARACTER ALTERITY. THE FEMININE

Lucian-Nicu RĂDĂȘAN 299

ROMANIAN LITERATURE IN HIGHSCHOOL TEXTBOOKS. DISTRIBUTION AND REPRESENTATION

Simona FORTIN 306

THE BIRTH OF JESUS CHRIST IN GIOVANNI PAPINI'S VIEW

Diana-Lavinia BUMBARU..... 315

THE VISUAL MESSAGE

Cristina Camelia IGNATOVICI 318

"CALENDARUL MUREȘULUI" – INSTRUMENT OF IDENTITY AND RELIGIOUS-MORAL FORMATION FOR THE ROMANIANS ON THE MUREȘ VALLEY

Antonina Silvia FRANDEȘ ANDONE..... 324

ENDER'S GAME AND THE WILL TO POWER (CLOSE READING)

Călina BORA 329

PERSPECTIVES ON THE CONCEPT OF FANTASTIC IN LITERATURE

Nicoleta Doina POP (POCAN)..... 336

UN DESTIN ENTRE PIERRE ET PAUL. POUR UN ART POETIQUE

Bianca-Livia BARTOȘ 341

THE DOMINATION OF SCIENCE AND THE MEDICALIZATION OF CONTEMPORARY SOCIETY – AN INTERPRETATION OF THE CURRENT EUROPEAN LEGISLATION REGARDING EUTHANASIA

Gabriela MUNTEANU 347

AUTOFICTION – GENERIC LEGITIMATION AND IDENTIFICATION CRITERIA

Diana SOFIAN 352

DIMITRIE LIUBAVICI AND THE PRINTING ART OF TÂRGOVIȘTE

Agnes Terezia ERICH..... 361

CANIBAL SPACES. THE SUBJECT BETWEEN PETRIFICATION AND RUNNING INTO THE DESERT

Iudita FAZACAȘ 366

UN LIVRE DE PRIERE PUBLIE EN LANGUE FRANÇAISE PAR LA METROPOLE
ORTHODOXE ROUMAINE D'EUROPE OCCIDENTALE ET MERIDIONALE

Felicia DUMAS..... 371

GADJO DILO- GIPSY DON QUIJOTE

Albina PUSKÁS-BAJKÓ 378

COMMUNICATION IN THE DRAMATIC WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

Raluca-Sînziana GHERVAN 387

HARAP-ALB AND THE DISCOVERY OF THE SELF

Oana-Lucia SAVA (CSATLOS)..... 394

ILEANA MĂLĂNCIOIU - LIFE AND DEATH LYRICS

Bianca CRUCIU..... 399

THE TYPOLOGY OF THE METATEXT IN ALEXANDRU GEORGE'S PROSE:
DIMINEAȚA DEVREME

Valentina Iliescu..... 404

FIGHTING FOR THE NATIONAL UNIFICATION – *ROMÂNUL* NEWSPAPER (1914-
1918)

Carmen TÂGȘOREAN 411

ALCHEMICAL INTERFERENCES IN LIVIU GEORGESCU'S POETRY

Ștefan Mihai SEBESI-SÛTÖ 419

THE ANALYSIS OF SYMBOLS IN *INCANTAȚIA SÂNGELUI*, BY VASILE LOVINESCU

Alina BĂRBUȚĂ..... 423

ION BARBU. THE ROMANIAN POETIC BALCANISM

Maria MOVILĂ (POPA) 427

CAMIL PETRESCU THE HUXLEYAN

Alexandru-Ionuț MICU 434

GRIGORE VIERU – NOW AND FOREVER

Teodora-Georgiana AMZA 440

MARIANA MARIN'S POETRY: A LYRICAL PARAPHRASE OF ANNE FRANKE'S DIARY

Angelica BĂEȚAN (STOICA) 444

RADU PETRESCU – THE DIARY BEYOND THE NOVEL

Carmen-Elena FLOREA 450

VIOREL MARINEASA: „CORESPONDENȚE, COMPUNERI, TĂCERE”-REFLECTIONS OF THE POSTMODERNIST MIRROR

Julia DEÁK 460

TRANSLATING GRAHAM SWIFT'S *LAST ORDERS* – SOME OF LENNY TATE'S STRIKING OF CHORDS

Alexandra Roxana MĂRGINEAN 465

DANTE AND PETRARCH AGAINST THE IGNORANCE OF THE SCHOLASTIC THEOLOGIANS

Liviu Iulian COCEI 473

PERSPECTIVES ON THE DIMENSION OF A LITERARY HISTORY: BETWEEN SHORT AND EXHAUSTIVE

Lucian D. BĂICEANU 480

THE HOLOCAUST AND THE (I)REVERSIBILITY OF TRAUMA: NICOLE KRAUSS, *MAREA CASĂ*

Sorin-Daniel FAUR 488

IDEOLOGICAL MISTAKES OF LOUIS FERDINAND CÉLINE AND EMIL CIORAN

Mara Magda MAFTEI 494

THE AWAKENING AND "A PAIR OF SILK STOCKINGS": A FEMINIST PERSPECTIVE ON MOTHERHOOD AS INSTITUTION

Maria-Viorica ARNĂUTU 508

PAUL GOMA. <i>ADAMEVA</i> : L'UNIVERS PITTORESQUE DE LA FEMME Mariana PASINCOVSCHI	516
MIRCEA ELIADE'S <i>YOUTH WITHOUT YOUTH</i> . SHORT STATISTICS OF ITS RECEPTION OR FRANCIS FORD COPPOLA AND THE ALCHEMY OF SUCCESS Cristina SCARLAT	523
THE MYTH OF SACRIFICE IN LUCIAN BLAGA'S DRAMAS Alina Luciana OLTEAN	535
THE WEIGHT OF LINGUISTIC INTERACTIONS IN THE LITERATURE OF ACCOMMODATION Nicoleta-Loredana MOROȘAN	539
THE TRIANGULAR DESIRE IN REBREANU'S NOVEL <i>ION</i> Imola Katalin NAGY	544
<i>NEO CALIBAN</i> , LOOKING FOR MODEL! Elena PÂRLOG	552
NICOLAE STEINHARDT- SELF THROUGH OTHERS Claudia CREȚU(VAȘLOBAN)	562
THE WEDDING'S THEME IN THE ROMANIAN CULTURED POETRY Ioan GHEORGHÎȘOR	565
A FORGOTTEN TETRALOGY Enikő MAROSFŐI	570
ROMANIA IN ENGLISH TRAVEL LITERATURE. FROM A WINTER IN THE CITY OF PLEASURE TO THE WAY OF THE CROSSES Adriana Dana LISTEȘ POP	577
PARCOURS DADA Elena Monica BACIU	584

TERMINOLOGIE ECONOMIQUE

Ruxandra PETROVICI 587

REALITY AND MYTH. TECHNIQUES USED FOR THE AMBIGUOUS

Vlad-Ionuț SIBECHI..... 594

KWAME ANTHONY APPIAH, *COSMOPOLITISM. ETICA ÎNTR-O LUME A STRĂINILOR*

Ana-Maria CHEȘCU..... 598

THE CRITICAL RECEPTION OF IOANICHIE OLTEANU'S WORKS

Delia Natalia TRIF (ANCA) 601

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU IN 2004

Diana DAN..... 606

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. LANDMARKS OF THE SHORT PROSE

Mihaela STANCIU (VRAJA)..... 612

REWINDING A CLOCKWORK SELF: DISINTEGRATION AND UNITY IN THE
BRITISH LITERATURE OF THE 60S: *THE GOLDEN NOTEBOOK* AND *A CLOCKWORK
ORANGE*

Ioana BACIU..... 619

V.S. NAIPAUL'S TRAVELOGUES: HINDU VERSUS MUSLIM COMMUNITIES

Roxana Elena DONCU 627

CULTURAL ASSOCIATIONS FROM TIMISOARA DURING THE END OF XIXTH
CENTURY AND THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY. SOCIAL
IMPLICATIONS

Alin Cristian SCRIDON..... 636

AMBIGUITY AND INDETERMINATION IN THE NOVEL *WRITTEN ON THE BODY* BY
JEANETTE WINTERSON

Monica SIMON..... 645

SEPTIMIU BUCUR – AN UNFAIRLY FORGOTTEN CRITIC

Dumitrița Florina TODORAN (POP) 652

NORMAN MANEA, *TEXTUL NOMAD* /THE NOMADIC TEXT - NARRATIVE
INSTANCES OF EXILIC IDENTITY

Simona ANTOFI 657

THE AGES OF FEMINITY. *IMAGINI FRUMOASE* – SIMONE DE BEAUVOIR

Cătălina-Aurora STOICA 668

COMPARATIVE STUDY OF THE CONCEPTS REGARDING THE LITERARY
HISTORY AND THE ROLE OF THE LITERARY HISTORIAN IN THE CASES OF
NICOLAE IORGA, EUGEN LOVINESCU AND GEORGE CĂLINESCU

Roxana-Oana MÎNDRU 673

THE ARTISTIC BELIEF OF ION HOREA. POETIC-HERMENEUTICAL STUDY

Anamaria ȘTEFAN (PAPUC) 683

THE PLASTICIZED IMAGE OF THE ORIGINAL PLACE IN THE CARCERAL
WRITING OF PAUL GOMA

Veronica NANU 690

IRONY: THE ARM OF A SKILFUL INTELLECTUAL

Sonia Livia GREC 699

TRANSLATING AND REVIEWING CANADIAN SF IN POST-COMMUNIST
ROMANIA. THE CASE OF WILLIAM GIBSON

Ana-Magdalena PETRARU 705

BENEDICTE HEIM, *ALY EST GRAND*. UNE ENSEIGNANTE PAS COMME LES
AUTRES

Emanuel TURC 712

VASILE VOICULESCU – FROM HESYCHASM TO THE GREAT RELIGIOUS POETRY

Doina POLOGEA 718

LES UTOPIES CHRETIENNES

Corin BRAGA

”Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract : Le genre utopique est apparu, à la Renaissance, comme une proposition alternative, donc hétérodoxe, voire hérétique, aux promesses de la religion chrétienne. Dans ces conditions, les Églises de la Renaissance ont réagi assez violemment, surtout après le Concile de Trente, contre cette nouvelle « hérésie ». La censure religieuse mise en place contre l’utopisme touchait aux thèmes qui, en opposition avec la doctrine et les institutions chrétiennes, garantissaient l’optimisme utopique : l’homme démiurge, la manipulation du destin individuel et collectif, la nature non corrompue, l’innocence adamique, le bon sauvage, la communauté des biens, l’égalitarisme, la liberté sexuelle, la raison dominante, l’éducation et la culture laïques. Intériorisées et assumées par des auteurs plus ou moins proches de l’Église, ces critiques ont commencé à agir comme un système mental prohibitif, qui a fini par renverser le genre de l’utopie en antiutopie. Ce n’est pas la censure directe, exercée par les autorités ecclésiastiques ou laïques, qui a ruiné, au XVII^e siècle, l’imaginaire utopique, mais l’autocensure d’une classe d’auteurs qui ont adhéré, à l’encontre des valeurs humanistes, aux valeurs du christianisme orthodoxe redécouvert par la Réforme, la Contre-Réforme, le Puritanisme, etc.

Mots-clés: genre utopique, Renaissance, censure, imaginaire.

Le genre utopique est apparu, à la Renaissance, comme une proposition alternative, donc hétérodoxe, voire hérétique, aux promesses de la religion chrétienne. Si l’Église promettait à ses fidèles la rédemption par le Christ et l’accession, après la mort, au Royaume céleste de Dieu, les utopistes s’ingéniaient à imaginer des Cités de l’homme qui n’avaient nul besoin de l’aide divine et de l’entremise des prêtres. Dans ces conditions, les Églises de la Renaissance (autant catholiques que réformées) ont réagi assez violemment, surtout après le Concile de Trente, contre cette nouvelle « hérésie ». La censure religieuse mise en place contre l’utopisme touchait aux thèmes qui, en opposition avec la doctrine et les institutions chrétiennes, garantissaient l’optimisme utopique : l’homme démiurge, la manipulation du destin individuel et collectif, la nature non corrompue, l’innocence adamique, le bon sauvage, la communauté des biens, l’égalitarisme, la liberté sexuelle, la raison dominante, l’éducation et la culture laïques. Tous ces concepts, qui assuraient la possibilité d’une restauration de l’homme sans l’aide de Dieu, ont été soumis à une critique d’inspiration orthodoxe, centrée sur l’idée du péché originel, de la déchéance de l’homme, de la nécessité du rachat par Jésus-Christ et du ministère de l’Église, du rôle des institutions séculaires, des élites, de la propriété et de l’argent.

Intériorisées et assumées par des auteurs plus ou moins proches de l’Église, ces critiques ont commencé à agir comme un système mental prohibitif, qui a fini par renverser le genre de l’utopie en antiutopie. Ce n’est pas la censure directe, exercée par les autorités ecclésiastiques ou laïques, qui a ruiné, au XVII^e siècle, l’imaginaire utopique, mais l’autocensure d’une classe d’auteurs qui ont adhéré, à l’encontre des valeurs humanistes, aux valeurs du christianisme orthodoxe redécouvert par la Réforme, la Contre-Réforme, le Puritanisme, etc. Ce processus suivait le grand courant idéologique de l’Europe après le Concile de Trente. Les contre-utopies de Joseph Hall, Jonathan Swift, Guyot Desfontaines,

Zaccarie Seriman et autres, qui succédaient aux utopies de Thomas More, Tommaso Campanella, Francis Bacon, s'inscrivaient dans un art et une littérature d'inspiration chrétienne patente qu'un Emile Mâle et un Werner Weinsbach définissent comme le Baroque¹.

Le but explicitement affirmé par l'Eglise de Rome pendant sa grande offensive contre les hérésies était qu'elle ne voulait point la condamnation et la mort des pécheurs, mais leur pénitence et leur conversion. En effet, les recherches historiques et sociologiques contemporaines ont déconstruit le « mythe noir » de l'Inquisition, démontrant que le nombre des exécutions et des bûchers allumés par le Saint-Office a été beaucoup moins important que ce que tend à lui attribuer l'imaginaire collectif. De même, la surveillance des utopistes n'avait pour seul but l'interdiction de leurs textes, mais, si possible, leur acheminement vers le dogme orthodoxe. Cette pression, autant extérieure qu'intérieure, a fait que, en parallèle avec les utopies « païennes » ayant comme point de départ Thomas More, une autre branche du genre abandonna la voie de l'hétérodoxie et retourna dans le grand courant de la civilisation chrétienne. À mi-chemin entre la foi ingénue et l'autocensure, une série significative d'auteurs ont produit ce que l'on pourrait appeler des « utopies chrétiennes ».

Le cadre doctrinal de cette récupération des utopies fut offert par saint Augustin. Dans sa Cité de Dieu, l'évêque d'Hippone avait parlé, d'une manière plutôt métaphorique, des deux attitudes qui caractérisent les païens et les croyants, l'amour de soi-même et l'amour de Dieu, l'égoïsme et l'impiété d'un côté, l'altruisme et la foi de l'autre.

Deux amours ont donc bâti deux cités : l'amour de soi-même jusqu'au mépris de Dieu, celle de la terre, et l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi-même, celle du ciel. L'une se glorifie en soi, et l'autre dans le Seigneur ; l'une brigue la gloire des hommes, et l'autre ne veut pour toute gloire que le témoignage de sa conscience ; l'une marche la tête levée, toute bouffie d'orgueil, et l'autre dit à Dieu : « Vous êtes ma gloire, et c'est vous qui me faites marcher la tête levée » ; en l'une, les princes sont dominés par la passion de dominer sur leurs sujets, et en l'autre, les princes et les sujets s'assistent mutuellement, ceux-là par leur bon gouvernement, et ceux-ci par leur obéissance ; l'une aime sa propre force en la personne de ses souverains, et l'autre dit à Dieu : « Seigneur, qui êtes ma vertu, je vous aimerai ».²

Ainsi, le genre humain

a été distingué en deux ordres, l'un composé de ceux qui vivent selon l'homme, et l'autre de ceux qui vivent selon Dieu. Nous donnons encore à ces deux ordres le nom mystique de Cités, par où il faut entendre deux sociétés d'hommes, dont l'une est prédestinée à vivre éternellement avec Dieu, et l'autre à souffrir un supplice éternel avec le diable.³

Les citoyens de la Cité de la terre préfèrent leurs divinités à ce fondateur de la Cité sainte, faute de savoir qu'il est le Dieu des dieux, non des faux dieux, c'est-à-dire des dieux impies et superbes, qui, privés de la lumière immuable et commune à tous, et réduits à une puissance stérile, s'attachent avec fureur à leurs misérables privilèges pour obtenir des

¹ Émile Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932 ; Werner WEISBACH, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

² Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre XIV, chap. XXVIII, in *Œuvres complètes de Saint Augustin*, traduites pour la première fois en français sous la direction de M. Poujoulat et de M. l'abbé Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1864-1873.

³ *Ibidem*, Livre XV, chap. I.

honneurs divins de ceux qu'ils ont trompés et assujettis, mais des dieux saints et pieux qui aiment mieux rester soumis à un seul que de se soumettre aux autres et adorer Dieu que d'être adorés en sa place.⁴

Réinterprétant l'Ancien Testament, saint Augustin donne pour fondateurs des deux cités les deux fils d'Adam, Caïn et Abel. Les frères sont le point de départ de deux généalogies morales et spirituelles entre lesquelles l'humanité se divise en fonction de l'usage qu'elle fait de son libre arbitre. Bien qu'antagonistes, les deux communautés sont présentées comme les échelons d'une hiérarchie sotériologique, qui mène de la chair à l'âme, de la terre au ciel, de la damnation à la grâce. « Lorsque les deux cités commencèrent à prendre leur cours dans l'étendue des siècles, l'homme de la cité de la terre fut celui qui naquit le premier, et, après lui, le membre de la cité de Dieu, prédestiné par la grâce, élu par la grâce, étranger ici-bas par la grâce, et par la grâce citoyen du ciel. »⁵ Ce qui veut dire que la Cité de l'homme n'est pas foncièrement et définitivement une Cité des démons. Elle peut tout autant se convertir et ouvrir la voie à la Cité de Dieu.

À la naissance des utopies, les docteurs de l'Eglise n'ont pas manqué de les rapprocher de la Cité terrestre de saint Augustin. Construites par les hommes sans l'aide du Créateur, clamant une condition adamique qui fait économie du rachat par le Christ, n'ayant pas besoin de l'Eglise et de la religion révélée, les utopies rentraient parfaitement dans la définition augustinienne des communautés rendant un culte ou, encore pire, se posant elles-mêmes (ou leurs fondateurs) en des « dieux impies et superbes ».

Dorothy F. Donnelly a démontré que, pendant que la cité augustinienne est construite en fonction d'un *telos* transcendant, situé en dehors du *saeculum* et du monde contingent, les utopies demeurent dans le temps et dans l'histoire. Du point de vue utopique, la Cité divine dépend d'un paradigme qui rejette les axiomes de la Cité humaine. « Bref, conclut l'analyste, non seulement *La Cité de Dieu* n'est pas un exemple d'écriture utopique, elle est, en vérité, une injonction contre la spéculation utopique »⁶. Cité de Caïn, Tour de Babel, empires du pharaon ou du roi de Babylone, tous ces exemples bibliques de l'orgueil humain combattu par Dieu viennent se plaquer sur les utopies des humanistes.

Toutefois, avant que les positions se fussent raidies et que les docteurs chrétiens eussent commencé à diaboliser les royaumes utopiques, l'humanisme chrétien eut une attitude plus malléable envers l'utopisme. Partant de la suggestion de saint Augustin que la Cité de l'homme est chronologiquement la première et qu'en fin de compte elle ne fait qu'annoncer l'avènement du Royaume, les ecclésiastiques étaient disposés à voir dans l'utopie, de même que dans la sagesse et l'éthique des philosophes antiques, une préparation et un exercice pour la Bonne Nouvelle et la mission de l'Eglise. Avant donc de condamner en bloc l'utopisme, ou en parallèle avec l'attaque contre les fictions utopiques, les docteurs des différentes confessions chrétiennes ont essayé d'attirer les cités de l'homme vers la Cité de Dieu.

La stratégie de conversion a été essayée, après coup et d'une manière plutôt bienveillante et finement condescendante, sur le texte fondateur du genre lui-même, l'*Utopie*. Si Thomas More s'était concentré explicitement sur le redressement moral et pratique de la Cité de l'homme, ses lecteurs théologiens se sont hâtés de suggérer et de compléter le pointillé métaphysique de son projet restaurateur. Ainsi, Guillaume Budé, dans la *Lettre* mise comme préface à l'édition de l'*Utopie* publiée à Bâle en 1518, fait l'effort théorique de réintégrer l'« Udepotia » (le *jamais*, en tant que « non-temps » qui fait pendant à la « non-

⁴ *Ibidem*, Livre XI, chap. I.

⁵ *Ibidem*, Livre XV, chap. I.

⁶ Dorothy F. Donnelly, *Patterns of Order and Utopia*, Basingstoke, Hampshire & London, Houndmills, 1998, pp. 29-30.

place ») dans l'architecture chrétienne de monde. Il s'agit d'une tentative de récupération doctrinaire, dans les cadres généreux de l'« humanisme chrétien », d'un texte qui, après le Concile de Trente, deviendra suspect aux yeux du Saint-Office et sera renvoyé à l'Index.

On peut supposer que l'adaptation faite par Guillaume Budé ne falsifie pas trop la pensée de Thomas More, humaniste du cercle d'Erasme sans doute, mais en même temps martyr de la cause catholique. André Prévost déjà avait souligné l'impact qu'avaient exercé sur More le monachisme clunisien et l'expérience cénobitique (surtout les années passées au couvent de La Chartreuse de Londres)⁷. Sur ces bases, Jean-Jacques Wunenburger nous propose de voir dans l'utopie non tant un projet de réforme sociale, mais plutôt l'esquisse d'une communauté spirituelle : « La société utopienne s'apparente, en effet, à une communauté d'esprits libres mais hiérarchiques, adonnés à la réalisation spirituelle, qui prend clairement une dimension religieuse que seul le monothéisme chrétien a pu déterminer »⁸. En d'autres mots, le récit de Thomas More serait une « parabole psychagogique », qui oriente le cap de l'Utopie non vers le monde terrestre, vers une Cité augustinienne de l'homme, mais vers la Cité céleste de Dieu.

Guillaume Budé base sa tactique récupératrice sur la mise en vedette de la qualité morale de la société utopienne et sur la relégation dans l'ombre de ses réalisations pratiques. Le commentateur se déclare enthousiasmé moins par les réformes sociales et les innovations technologiques que par « la sainteté des Utopiens », par leur « béatitude de source divine », par leur justice et leur sens de l'honneur, par l'éradication de l'avarice, de la cupidité, de l'effronterie et de l'impudence. Pour souligner les qualités des Utopiens, Budé reprend un thème de l'astrologie classique, celui de la précession des équinoxes et de la migration de la Justice (la constellation de la Balance) hors de notre monde. Si les auteurs anciens disaient que Libra avait trouvé refuge dans le Zodiaque, Budé avance qu'elle « doit être restée dans l'île d'Utopie »⁹. L'excellence morale atteinte par les Utopiens les qualifie d'habitants de « l'Âge de Saturne » restauré, ou de « l'une des Îles Fortunées, proche peut-être des Champs Élysées »¹⁰.

Ces concessions à la rhétorique humaniste ne font que préparer la véritable pensée de Guillaume Budé. Animés d'un « seul esprit », les villes d'Utopie devraient se rejoindre dans

une Cité unique nommée Hagnapolis ; celle-ci, se reposant sur ses coutumes et ses biens, heureuse dans l'innocence, mène, d'une certaine façon, une vie céleste ; si elle est située sous le ciel, elle n'en est pas moins au-dessus des turpitudes du monde connu où les entreprises humaines aussi fiévreuses et violentes que vaines et inutiles accumulent les désordres qui les précipitent dans l'abîme »¹¹.

Hagnapolis, la Cité de l'innocence, la Cité des purs, n'est plus une utopie mais un monastère, une communauté de saints.

L'Udepotie de Guillaume Budé est une Terre promise, un Ciel nouveau et une Terre nouvelle. L'association n'est pas trop forcée si l'on accepte l'interprétation proposée par

⁷ André Prévost, *Thomas More (1478-1535) et la crise de la pensée européenne*, Paris, Mame, 1969.

⁸ Jean-Jacques Wunenburger, « L'Utopie de Thomas More, entre cité des hommes et cité de Dieu », in *Cahiers du Gadges*, vol. 4, *Éducation, transmission, rénovation à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2006, p. 248.

⁹ *Lettre de Guillaume Budé*, in André Prévost, *L'utopie de Thomas More*. Présentation, texte original, appareil critique, exégèse, traduction et notes, Préface de Maurice SCHUMANN, Paris, Mame, 1978, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹¹ *Ibidem*.

Louis Marin au texte de Thomas More. En effet, selon l'auteur d'*Utopiques : Jeux d'espaces*, « Utopus ne crée pas une nouvelle terre ; il crée une île en forme d'astre : une île 'lunaire'. [...] l'Utopia est une non-terre ou une terre en espace céleste »¹². Le nom gnostique d'Abraxa donné par Thomas More à l'Utopie d'avant Utopus va dans le même sens. Chez les Basilidiens et autres sectes gnostiques, Abraxas correspond au nombre 365 et désigne le grand « *aïon* », l'ensemble des sphères astrales.

Guillaume Budé intègre ainsi Thomas More dans une théodicée chrétienne qui concède à l'homme un rôle important dans la rédemption. Maurice Schumann affirme que l'Utopie s'insérerait dans une architecture sotériologique qui mène de l'homme sauvage et barbare à l'homme justifié et reçu dans la grâce. Cette progression compterait cinq échelons ou étapes¹³. La première serait représentée par le peuple d'Abraxa, une « horde grossière et sauvage », incarnant l'homme dans l'état corrompu. La deuxième serait le résultat de l'intervention d'Utopus, qui éleva cette population à « ce degré de civilisation et de culture qui la place aujourd'hui au-dessus de presque tous les autres peuples »¹⁴. Après la révolution civilisatrice, qui permettait la récupération en Utopie des valeurs des cultures classiques égyptienne, grecque et romaine, une troisième étape commencerait par la prévisible et souhaitable conversion des Utopiens au christianisme. Le quatrième degré serait atteint dans l'Hagnapolis de Guillaume Budé, cité-monastère habitée par des saints. Et, finalement, le point d'aboutissement serait constitué par la Cité transcendante de Dieu.

L'interprétation de Guillaume Budé est peut-être la première manifestation de la condamnation religieuse de la pensée utopique. C'est une « censure » bienveillante et subtile qui impose au texte, sinon une « conversion » idéologique, au moins une lecture et une interprétation récupérant sa vision un peu trop hétérodoxe. Guillaume Budé suggère que l'accomplissement de l'utopie laïque soit l'utopie monastique. Utopie, cité de la sagesse, se résume dans Hagnapolis, cité de l'innocence pieuse. Budé ne fait que soumettre l'utopie au même processus qui, dans la pensée patristique, a provoqué la sublimation du Paradis terrestre en Paradis céleste. Bien que située « sous le ciel », Hagnapolis ne manque pas de mener « d'une certaine façon, une vie céleste ». Le scandale potentiel de l'Utopie de More en tant que Paradis terrestre alternatif est ainsi prévenu par la proposition de rehausser cette Cité de l'homme au statut de communauté de saints pratiquant une vie angélique et préparant la Cité de Dieu. Comme le dit Maurice Schumann, « le lecteur de l'Utopie ne peut s'empêcher de penser que c'est la présence de cette Cité éternelle qui attire, sollicite et conseille l'architecte de la cité terrestre »¹⁵.

Faisant nôtre l'échelle de Maurice Schumann, Abraxa – Utopie païenne (ou classique) – Utopie chrétienne – Hagnapolis – Cité de Dieu, on peut dire que le troisième échelon a été atteint par les auteurs d'utopies catholiques et protestantes des XVI^e-XVII^e siècles. À partir de Thomas More, le genre s'est ainsi développé non seulement dans la direction des utopies hétérodoxes, mais aussi dans une série d'utopies où les Utopiens se sont convertis à la religion de Jésus-Christ. Ce type de fiction ôtait le potentiel satirique et subversif de l'invention utopique et comblait le manque qui avait été reproché à Thomas More et à ses successeurs, à savoir la présentation d'une civilisation non chrétienne néanmoins supérieure aux royaumes chrétiens d'Europe. La société idéale païenne, érigée exclusivement par les lumières de la raison humaine, n'était plus opposée à la société réelle, bénéficiant de la révélation divine mais en même temps se complaisant dans un état moral pitoyable. Par l'apparition des utopies chrétiennes, l'imaginaire utopique était récupéré dans les cadres de la pensée orthodoxe et les

¹² Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1973, p. 143-144.

¹³ Maurice Schumann, *Préface* à André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, éd. cit., p. XVII-XVIII.

¹⁴ André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, éd. cit., p. 71.

¹⁵ Maurice Schumann, *Préface* à André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, éd. cit., p. XVIII.

utopistes étaient invités à concevoir des solutions non pour critiquer mais pour améliorer la civilisation chrétienne elle-même.

La première utopie française « christianisée » a été la *Brève description de l'état d'Eudémonie, cité du pays de Macaria* de Gaspar Stiblin (1553). Humaniste catholique, l'auteur impose une pseudomorphose chrétienne aux cités idéales de Platon, Aristote et Xénophon, célèbres par tout le monde (« *toto orbe celeberrimas* »). Bien que formés dans l'esprit des arts libéraux (éloquence, philosophie, poésie, théologie, médecine, juridiction), les Macariens suivent les préceptes d'une morale sévère, de facture stoïcienne, hautement appréciés par la Contre-Réforme et l'art Baroque. Leurs vertus exemplaires sont la modération, la prudence, la chasteté, la sobriété, la sévérité, la justice et la piété, alors que les magistrats punissent les ivrognes, les obscènes, les blasphémateurs, les sycophantes, les mages, les voleurs, les adultérins¹⁶.

Dans *Coropaedia, sive moribus et vita Virginum sacrarum*, traité de comportement pour les jeunes filles compris dans le même volume avec *Brève description de l'état d'Eudémonie*, Gaspar Stiblin monte une véritable campagne antisomatique et anticosmique, combattant la cupidité et les autres vices qui maintiennent l'homme lié au monde et asservi au démon¹⁷. Aux attractions du siècle, Stiblin oppose la « *contemplatio solitaria, materia meditandi, fructus psalmodiae, manuario exercitia, lectio sacra, peregrinatio*, etc. ». On reconnaît ici les thèmes du Concile de Trente, le « *contemptus mundi* » et le « *vanitatis vanitatum* », par lesquelles les stratèges du Catholicisme se proposaient de mortifier l'enthousiasme vital de la Renaissance.

La valeur centrale de l'Eudémonie, garantie par l'Eglise, est la foi. La pureté et l'orthodoxie de la croyance et des rituels évitent les erreurs, les hérésies et les schismes : « *nulla hypocrisis, nulla à catholica fide deflexio ; nihil ambiguum, omni apura, syncera, candida planeque ; ipsum Christum resipiscentia* »¹⁸. Parlant de cette utopie passéiste, archaïque, rudimentaire et hiérarchique, Luigi Firpo remarque que

[É]tat de Macarie baigne déjà tout entier – d'une façon étrangement précoce – dans l'atmosphère austère de la Contre-Réforme. Seule la vie vertueuse est heureuse, trouve-t-on dès les premières pages du petit livre, et, en effet, les Eudémoniens s'appliquent principalement à éviter tout péché qui puisse offenser Dieu et la Nature. On réprime le luxe par des sévères lois somptuaires, on poursuit le libertinage, on condamne l'indolence, l'ivrognerie, les propos contraires à la bienséance, on recommande un régime sobre et la continence pour assurer santé et longévité à tous les citoyens »¹⁹.

La réponse orthodoxe la plus vigoureuse et suivie contre les utopies païennes s'est fait sentir en Italie. Parlant des *Utopistes et réformateurs sociaux du XVI^e siècle*, Carlo Curcio note que le trait le plus éloquent des utopies du « Cinquecento » est « le désir de reporter ou de porter la politique sinon vers la religion proprement dite, du moins vers la morale

¹⁶ Gasparus Stiblinus, *Commentariolus de Eudaemonensium Republica*, in *Coropaedia, sive de moribus et vita Virginum sacrarum*, libellus planè elegans, ac saluberrimis praeceptis refertus, Gasparo Stiblinio autore. Ejusdem de *Eudaemonensium republica commentariolus*, Basileae, per Joannem Oporinum, MDLV [1555], p. 80.

¹⁷ Idem, *Coropaedia, sive de moribus et vita Virginum sacrarum*, éd. cit., p. 22.

¹⁸ Idem, *Commentariolus de Eudaemonensium Republica*, éd. cit., p. 111-112.

¹⁹ Luigi Firpo, « Kaspar Stiblin, utopiste », in *Les Utopies à la Renaissance*, Colloque international (Bruxelles, 1961), Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles & Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 115-116.

catholique, de laquelle elle paraissait s'être éloigné »²⁰. Paruta, Lottini, Roseo, Pigna, Nifo, Guazzo proposent tous des principautés, des cités et des royaumes idéaux conduits par des princes ou des rois chrétiens bons, justes, prudents, discrets et parfaits, dans le sens baroque de ces termes. En 1581, Francesco Pucci offre la *Forma d'una repubblica catolica*. Le caractère spécifique le plus étonnant de cette variété d'utopies est, selon Adelin Charles Fiorato, que « la pensée humaniste et l'idéologie de la Contre-Réforme cohabitent en bonne intelligence dans les fictions utopiques »²¹.

La pression de la censure et de l'autocensure religieuse a fini par transformer la cité de la Renaissance dans une cité de la Contre-Réforme. Comme le montre Eugenio Garin, Léonard de Vinci, Léon Battista Alberti, le Filarète et autres artistes renaissants avaient opposé à la ville médiévale, chaotique, entassée sur elle-même, étroite et tortueuse,

le projet de la cité idéale : construite près de la mer ou le long d'un cours d'eau pour qu'elle soit saine et propre ». « La cité d'Alberti elle-même, plus encore que médiévale et préromantique, est une œuvre [...] pleine de préoccupations d'une justice platonicienne avec ses nettes divisions entre les classes, solidement marquées par les murailles qui enferment 'une circonférence à l'intérieur d'une autre' et toujours selon le schéma des cercles concentriques »²².

Le passage de la vision urbaine néoplatonicienne à celle contre-réformée est visible dans *La cité heureuse* de Francesco Patrizi da Cherso, parue en 1553, la même année que la *Brève description de l'état d'Eudémonie* de Gaspar Stiblin. Invitant les lecteurs à imaginer une cité idéale, Patrizi part de la distinction augustinienne entre la Cité de Dieu et la Cité de l'homme. Dans sa « cité heureuse », le peuple est divisé en six classes hiérarchiques : les paysans, les artisans, les marchands, les guerriers, les magistrats et les prêtres. Les trois premières classes constituent la cité servile, terrestre et matérielle, les trois dernières la cité aristocratique, céleste, idéale. Cette société aristocratique de type platonicien est topographiquement plaquée sur le patron dantesque du mont du Purgatoire, couronné du Paradis terrestre. Ce thème, hérité de l'imaginaire médiéval, est utilisé pour suggérer d'une manière graphique ou topologique les deux grandes voies, descendante et ascendante, du vice et de la vertu. Dans la « cité heureuse », l'éducation religieuse et morale a une fonction anagogique et sotériologique, permettant « l'ascension de la montagne, sûre et immobile, au sommet de laquelle se trouvent le paradis et les délices de la félicité »²³.

La sublimation de la Cité de l'Homme dans la Cité de Dieu est plus poussée dans *La République imaginaire* de Ludovico Agostini (1590). Le texte fait partie des *Dialogues de l'Infini*, livre mettant en scène une série de conversations entre le Fini (l'homme) et l'Infini (Dieu). De nature fermement religieuse, Agostini avait écrit *Les dialogues* après un pèlerinage à Jérusalem, comme commentaire aux livres de la Genèse et de l'Exode. L'intention originelle était de comparer le savoir humain à la sagesse divine. Toutefois, tenant compte du statut des partenaires, les dialogues ne sont point des confrontations d'opinions à part égale, mais plutôt

²⁰ Carlo Curcio (éd.), *Utopisti e riformatori sociali del cinquecento*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1941, p. XVIII-XIX.

²¹ Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 15-16.

²² Eugenio Garin, « La cité idéale de la Renaissance italienne », in *Les Utopies à la Renaissance*, éd. cit., p. 14, 30.

²³ Francesco Patrizi Da Cherso, *La Cité heureuse*, 1553, in Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, éd. cit., p. 93.

des discours par lesquels l'Infini répond, éclaire et oriente les questions et les incertitudes du Fini.

C'est dans ce cadre que le Fini se propose d'esquisser le plan d'une « cité imaginaire » (en réalité, le projet n'est pas radicalement fantaisiste, mais plutôt réformiste et amélioratif, prenant pour modèle la République vénitienne). Pour obtenir les meilleurs résultats, l'utopiste met son imagination sous le signe de Dieu et, en effet, l'Infini guidera l'invention en accord avec les « lois divines », plus exactement en accord avec les dogmes adoptés par le Concile de Trente. Le royaume « fini » de l'homme, correspondant aux utopies laïques et humanistes, est ainsi acheminé vers le royaume « infini » qu'est l'Empirée céleste. Par cette réorientation, montre Luigi Firpo, « la république imaginaire tend à s'identifier avec la Cité de Dieu ». « L'aura qui circule par ces pages est celle sévère et resplendissante de la Contre-Réforme, présente avec toute ses instances dans la structure d'un projet d'Etat idéal qui apparaît, chronologiquement, comme la première utopie post-tridentine »²⁴. Avec Dieu pour guide et architecte, la *République imaginaire* ne peut être que ce qu'Adelin Charles Fiorato qualifie d'« utopie contre-réformiste »²⁵.

Ludovico Agostini commence la construction imaginaire par la réaffirmation du dogme du péché originel et de la nature déchue de l'homme. Le Fini se plaint que la loi la plus dure que Dieu lui a imposée est la condition mortelle. L'Infini lui recommande de ne pas rêver à l'impossible et de se contenter de ce qu'il peut avoir. Vouloir échapper à la mort serait une nouvelle désobéissance aux commandements divins. C'était comme si Adam tentait de manger aussi les fruits du deuxième arbre, l'arbre de vie. Dans les deux volumes que nous avons dédiés au thème du *Paradis interdit au Moyen Âge*, nous avons démontré que la différence radicale de statut ontologique entre Créateur et créature prônée par la religion judéo-chrétienne avait ruiné la possibilité de réussite des quêtes de l'immortalité.

Or, les utopies de la Renaissance constituaient des tentatives de reconstruire le jardin divin sur terre, sans l'aide de Dieu. Combinées aux thèmes du Nouveau Monde et du bon sauvage, les utopies imaginaient des peuples prélapsaires, apparemment exempts du péché d'Adam. C'est cette hérésie pélagienne qu'Agostini combat dans ses dialogues. Abandonnant la défiance titanique des héros classiques de la Renaissance, le Fini adopte une attitude parfaitement baroque, faisant l'éloge de la « discrétion » du « prince parfait » : « *Se in questa parte non averò gloria d'ingegno, averolla nondimeno di prudenza, sì come hanno tutti quelli che la via de' buoni e de' scienti attendono* »²⁶.

Une fois le dogme du péché rétabli, Agostini reconduit le lieu idéal sous la juridiction de Dieu. Dans les utopies « païennes », la condition adamique rendait possible l'instauration d'une société parfaite fondée uniquement sur la raison, la morale et la vertu des Utopiens. L'homme se construisait un paradis sur terre et devenait l'auteur de son propre salut. Dans les utopies chrétiennes, la condition destituée de l'homme réaffirme la nécessité du rachat par le Christ et de l'intercession de l'Église. C'est pourquoi la christianisation de l'Utopie impose l'instauration du pouvoir sacerdotal. Le but religieux et missionnaire de ce choix est explicite : « le chef spirituel de la république chrétienne que nous décrivons doit être l'évêque de la ville, afin de conformer notre vie à celle du Christ, notre véritable maître »²⁷. Réunissant dans la personne du gouverneur les fonctions du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel,

²⁴ Luigi Firpo, *Introduction à Ludovico Agostini, L'Infinito. Dialogo*, Libro II, parte II, Testo critico, con la bibliografia dell'autore, A cura di Luigi Firpo, Torino, Edizioni Ramella, 1957, p. 12, 13-14.

²⁵ Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, éd. cit., p. 105.

²⁶ Ludovico Agostini, *L'Infinito*, éd. cit., p. 25, 86.

²⁷ Idem, *La République imaginaire*, in Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, éd. cit., p. 109.

Agostini retombe en quelque sorte sur la légende médiévale du Prêtre Jean, « *rex et sacerdos* », souverain des Indes fabuleuses et du Paradis terrestre.

Agostini réussit à subordonner la pensée utopique à l'imaginaire chrétien par une utilisation extensive de l'allégorie. Le discours du Fini, portant sur les objets de la vie terrestre, est surclassé et incorporé dans le discours de l'Infini, qui lui surimpose des significations religieuses. La préoccupation des utopistes pour le bien-être matériel, social et moral des Utopiens est rehaussée par l'intérêt pour leur vie spirituelle et leur salut. L'Infini recommande au Fini :

Si tu usais pour la culture des âmes de la même diligence consommée, voire d'une plus grande diligence encore, que tu exiges pour la culture des terres, en peu de temps ta richesse spirituelle t'ouvrirait le royaume des cieux, alors que ta fortune simplement temporelle – si grande soit-elle – ne te vaudrait pas en un millénaire la millième partie de ce monde infini »²⁸.

L'allégorie se prolonge par toute une séquence de ce que Michael Riffaterre appelle des « métaphores filées » :

« Les moulins seront les bonnes consciences qui moudront continuellement les actions quotidiennes » ; « la provision de bois à brûler sera l'ardente flamme de la charité. Le vinaigre, la force d'âme et l'âpreté dirigée contre l'aiguillon de la chair au moyen de la prière et de l'abstinence d'aliments superflus. Le souffre sera la disposition à recevoir les étincelles embrasées de l'amour de Dieu ; le salpêtre la force et l'élan qui pousse l'humaine faiblesse vers les sommets des spéculations intellectuelles »²⁹.

Par ces lectures métaphoriques, Agostini arrive à réinterpréter les divers thèmes utopiques dans un registre spiritualiste et mystique.

Les eutopies chrétiennes partent souvent d'exemples de républiques ou de principautés réelles, comme Venise, Saint-Marin ou Genève. Prises pour point de repère, ces cités sont améliorées et offertes comme modèles aux Européens. Ludovico Zuccolo imagine dans *Le « Porto » ou la République d'Evandria* (1615) un pays situé « aux derniers confins de l'Asie », donc sur l'ancien emplacement du Paradis terrestre. Avec un nom dérivant étymologiquement des mots grecs « *eu* » et « *andros* », Evandria est littéralement peuplée de « bons hommes », et a pour capitale Agathia, la bonne cité.

Le système social et politique est meilleur que celui des états italiens, qui se trouvent sous le joug étranger. Néanmoins, l'utopie d'Evandria se conforme aux dogmes de Trente. Rappelant l'Escorial et l'architecture contre-réformée, « en Evandria on vit avec une remarquable sobriété, en public comme en privé ». Les livres et les opinions sont attentivement surveillés, les magistrats

pourvoient à ce qu'on ne publie pas de livres nuisibles à la moralité des citoyens, qu'on n'expose pas en public ou en privé des peintures ou des sculptures lascives ou pouvant donner des mauvais exemples à d'autres égards, qu'on ne représente pas dans les théâtres et sur d'autres scènes des comédies, des tragédies et autres spectacles susceptibles d'inciter le peuple à des mœurs dissolues³⁰.

²⁸ *Ibidem*, pp. 121-122.

²⁹ *Ibidem*, p. 114-115.

³⁰ Ludovico Zuccolo, *La Repubblica di Evandria*, in Adelin Charles Fiorato (éd.), *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, p. 235, 240.

Evandria, pourrait-on dire, est une véritable république de l'Index. Le grand programme de « censure de l'imaginaire » de la Renaissance y est parfaitement concrétisé. Les médecins et les apothicaires, perçus comme trop proches de la médecine spagirique d'un Paracelse, n'y sont pas admis. Les seules cures acceptées sont la diète et la saignée. Les astrologues, les chiromanciens, les métoposcopes ou physiognomistes, les magiciens, les alchimistes et « autres sortes d'hommes futiles et dupeurs de ce genre » sont condamnés au fouet puis au bûcher. Et ceci pendant que les Evandres estiment que « la vie d'un homme est d'un prix bien plus élevé que n'importe quel trésor »³¹.

Une autre utopie chrétienne de Zuccolo, *Il Belluzzi ovvero La Città felice* (1625), prend comme modèle la République de Saint-Marin. Présentée à travers la philosophie stoïque et la législation de Lycurgue, la république, plutôt modeste en comparaison à d'autres états italiens beaucoup plus flamboyants, apparaît comme une cité heureuse. Plus pauvre en ressources et commodités naturelles, géographiques et climatiques, obligeant à une vie plus difficile, Saint-Marin offre à Zuccolo l'occasion de faire l'éloge contre-réformé de la prudence et de la tempérance. Le rejet du faste et de l'opulence, l'éducation spartiate, l'état général moyen, intermédiaire entre la pauvreté et le luxe, facilite la sobriété et l'austérité politique et morale, dans le sens des préceptes tridentins.

La Cité du Soleil de Tommaso Campanella (1637) est tout aussi marquée par les effets de la censure et de l'autocensure que l'auteur a dû s'imposer dans des conditions de persécution et d'emprisonnement, il est vrai, très dures. Quelques biographes ont cru déceler une rupture dans la vie et les convictions de Campanella produite vers 1606, quand le moine, perdant l'espoir de se voir libéré, se serait reconverti au catholicisme. Comme le notent Frank et Fritzie Manuel, il est difficile de décider s'il s'agissait d'une ruse pour échapper à la persécution, d'une tactique machiavélique de « *captatio benevolentiae* » des lecteurs naïfs ou d'une maturation réelle et cohérente de sa conception du monde³².

En tout cas, le rebelle de 1593 paraissait, dans les rédactions successives de la *Cité du Soleil*, plus disposé à accepter la primauté du pape. La Cité du Soleil était présentée comme un état théocratique, conduit par un Prêtre Souverain, le Métaphysicien, qui conjugait le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. Agostini et Campanella reprenaient ainsi le thème du roi sacerdotal de la *Lettre du Prêtre Jean*. Inspiré par les figures du calife musulman et du « *basileus* » byzantin, ce personnage avait servi dans les duels d'image entre l'empereur et le pape autant pour critiquer que pour appuyer la séparation des pouvoirs. Dans le contexte des guerres de religion, mais aussi de la consolidation des monarchies de droit divin, de tels personnages utopiens pouvaient être enrôlés dans la propagande pour la suprématie du pape ou des monarques absolutistes.

L'Espagne a enfanté sa propre utopie chrétienne dans *Sinapia*, ouvrage anonyme que les éditeurs actuels placent soit au XVII^e, soit au XVIII^e siècle³³. Quoi qu'il en soit, cette utopie australe, découverte fictivement par Abel Tasman, sert, selon son auteur, à démontrer que « l'exercice de la vertu chrétienne est plus efficace pour mettre en place une république

³¹ *Ibidem*, p. 243-244.

³² Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel (éd.), *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p. 267-291.

³³ Stelio Cro (*A Forerunner of the Enlightenment in Spain*, Hamilton, Ontario, McMaster University, 1976) considère que Sinapia est une utopie classique, de la fin du XVII^e siècle, alors que Miguel Aviles Fernandez (*Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Ed. Nacional, 1976), Rebecca A. Foust (*Sinapia : an enlightened ideal*, Thèse de doctorat, Chapel Hill, University of North Carolina, 1988) et David Fausett (*Images of the Antipodes in the Eighteenth Century. A Study in Stereotyping*, Amsterdam, Rodopi, 1995) sont de l'avis qu'elle appartient aux Lumières.

chrétienne florissante et une nation heureuse que toutes les fieffées politiques enseignées par Tacite ou Machiavel et pratiquées par les Européens »³⁴. En effet, « la religion, dans toute la presqu'île, est celle chrétienne, sans hypocrisie, superstition ni vanité. La discipline est celle observée dans le troisième et quatrième siècle »³⁵.

Le retour au christianisme primitif permet à l'auteur anonyme de *Sinapia* de fustiger ce qu'il considère insuffisant et répréhensible dans l'Espagne de son temps. Pour ce faire, le procédé qu'il emploie, d'une manière presque géométrique, est l'inversion, le « *mundus inversus* ». « Presqu'île parfaitement antipodale à notre Espagne », Sinapia (Hispania) ou Bireia (Iberia) est une image en miroir du pays des Rois Catholiques. La capitale Ni renvoie à Madrid, Bender Pa à Lisbonne, le Rio Pau à Tajo, les Montagnes de Bel aux Pyrénées, les peuples des Lagos et des Merganos aux Gales et aux Germains, les « Chinois » aux Gréco-Latins, les « Perses » aux chrétiens. Ces symétries antipodales « filées » ont poussé Miguel Avilés Fernández à apprécier que Sinapia n'est pas une utopie, mais plutôt une anti-topie³⁶.

En contraste avec ce qui se passe en Espagne, le but du gouvernement sinapien n'est pas d'« étendre ses domaines, enrichir ses sujets et amplifier leur gloire, mais de les faire vivre avec justesse, modération et dévotion dans ce monde, pour être heureux dans l'autre ». République monarchique, aristocratique et démocratique en même temps, Sinapia est une eutopie contre-réformée suivant les préceptes baroques de prudence, tempérance et discrétion. Les ecclésiastiques y sont « sélectionnés, testés, instruits, sans biens propres et dédiés seulement à leur ministère ». Procédant d'une manière caritative, n'admettant ni dispenses ni exemptions à leurs règles, exerçant les canons pénitentiels avec égalité, détermination et fermeté, ils ont réussi à libérer la religion des erreurs, des hérésies et des superstitions³⁷. David Fausett y voit une « utopie réactionnaire », qui rappelle les théocraties de la Réforme et de la Contre-Réforme³⁸.

C'est dans le monde anglo-saxon que la christianisation des utopies prend une tournure plus hardie et ostensiblement originelle. Le processus commence avec *Christianopolis* de Johann Valentin Andreae (1619). Bien que située dans la zone antarctique, à dix degrés du pôle, la cité idéale d'Andreae profite de la continuité imaginaire avec le topos du Paradis terrestre pour réclamer le même climat très doux. En effet, les érudits médiévaux qui, pour diverses raisons théologiques et géographiques, plaçaient l'Éden dans la « zone froide », prenaient soin de souligner que le jardin divin constituait un écosystème autonome, protégé du froid austral par son altitude, par la conformation de l'île, par des courants maritimes ou atmosphériques chauds, ou tout simplement par la volonté de Dieu. Héritant du thème paradisiaque, l'île d'Andreae est « tout un monde en miniature », où les « cieux et la terre paraissent s'être mariés »³⁹.

Cependant la consanguinité des utopies avec le paradis biblique ne suffisait pas pour assurer leur orthodoxie. Pour éviter l'accusation de pélagianisme portée aux rêveries adamiques, Andreae de même que les autres auteurs d'utopies chrétiennes avaient besoin de lier leurs royaumes parfaits non seulement à l'Éden d'avant le péché d'Adam, mais aussi à la Jérusalem du rachat par le Christ. Ainsi, l'île qui abrite Christianopolis est désignée du nom biblique de Caphar Salama, pris au Premier Livre des Maccabées et évoquant la Terre

³⁴ Miguel Avilés Fernández, *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, éd. cit., p. 69-70.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 24-25.

³⁷ *Ibidem*, p. 133-134.

³⁸ David Fausett, *Images of the Antipodes in the Eighteenth Century*, éd. cit., p. 70.

³⁹ Johann Valentin Andreae, *Christianopolis. An ideal state of the seventeenth century*, Translated from the Latin of Johann Valentin Andreae with an historical introduction by Felix Emil HELD, New York, Oxford University Press, 1916, p. 143.

promise. Francis Bacon et Samuel Gott feront aussi appel à des noms et toponymes hébraïques comme la Maison de Salomon et la Nova Solyma pour donner une dimension messianique à leurs cités idéales.

Pour accentuer le caractère chrétien de sa cité, Johann Valentin Andreae invoque le thème de la « *translatio ecclesiae* ». Suivant l'axe Est-Ouest des cartes T-O (« *orbis terrarum* »), trajet qui mène du Paradis terrestre, à travers la Jérusalem, au détroit de Gibraltar, les docteurs de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance parlaient d'un mouvement ou d'une translation progressive des civilisations d'Orient en Occident. Avec la découverte du Nouveau Monde, l'idéal de pureté, détruit en Éden par le péché, perdu à Jérusalem par la conquête arabe et corrompu en Europe par l'orgueil et l'avarice des princes, trouvait une nouvelle terre d'accueil. « Quelle félicité a fait sa résidence ici ? » demande le narrateur. Et son informateur de lui répondre :

Celle qui dans votre monde est en général très malheureuse. Lorsque le monde s'est tempêté contre le bien et l'a jeté hors de ses frontières, la religion, en exil, rassemblant autour d'elle les compagnons les plus fidèles, après avoir traversé la mer et examiné plusieurs places, a choisi finalement cette terre pour s'établir avec ses suivants. Plus tard elle y a bâti une ville que nous appelons Christianopolis, et a exprimé le désir qu'elle soit la maison, ou si vous préférez la forteresse, de l'honnêteté et de l'excellence »⁴⁰.

Andreae utilise le thème de la « *translatio ecclesiae* » d'un point de vue réformé. La corruption de l'Église en Europe serait due à la politique de Rome. Renonçant aux principes de modestie et d'humilité, adoptant l'arrogance et la dureté, la papauté serait devenue plus riche et puissante, mais point plus sainte. Persécutée par les guerres de religion, la vraie foi avait été obligée de chercher refuge au delà de l'Océan. De la Réforme, Andreae admire le « grand Luther », mais moins Calvin. Il critique aussi l'iconoclasme des réformés, offrant en contre-exemple le grand temple de Christianopolis. Son idéal ecclésiastique est une Église bien établie en tant qu'institution, comme l'Église anglicane ou celle de Genève⁴¹.

L'utopie est ainsi non seulement christianisée, mais aussi transformée dans le dépositaire béni de la véritable croyance et religion. « La faveur du ciel a accompagné l'église quand elle a erré comme un étranger d'Est en Ouest et a réussi à soumettre des hommes qui auparavant étaient tenus pour des barbares »⁴². La comparaison moralisatrice faite d'habitude par les utopistes entre les mœurs des Européens et ceux des Utopiens est ainsi récupérée dans le cadre du christianisme. Les vraies valeurs ne sont plus attribuées à des peuples païens, mais à une civilisation antipodale conservant le noyau de la révélation chrétienne. De l'Utopie de Thomas More à la Christianopolis d'Andreae c'est la distance entre l'Éden adamique et la Jérusalem de la passion du Christ.

Il est vrai qu'Andreae, auteur supposé des célèbres manifestes de la Rose-Croix, introduit dans la construction de sa cité idéale des éléments et des symboles plutôt hétérodoxes, renvoyant à l'ésotérisme spiritualiste. La conformation de sa vision se soumet à une géométrie cabalistique et proto-maçonnique. L'île Caphar Salama a la forme d'un triangle équilatéral, Christianopolis est une cité renaissante de structure parfaitement carrée et le temple central est circulaire. Cette figure d'un cercle inscrit dans un carré inscrit dans un triangle n'est pas sans rappeler la Jérusalem céleste de saint Jean, sur laquelle les ésotéristes de tous les âges se sont délectés à faire des spéculations numérologiques et mystiques. Parlant de « l'urbanisme utopique de Filarète à Valentin Andreae », Robert Klein observe justement

⁴⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁴¹ Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, éd. cit., p. 295.

⁴² Johann Valentin Andreae, *Christianopolis*, éd. cit., p. 230.

que « les variations sur les formes élémentaires avec lesquelles on fait les plans des villes idéales servent aussi de support à la transfiguration du dessinateur en mage »⁴³.

Le centre de la cité (et le cœur de la société australe) n'est point une Église traditionnelle, mais un « Collège » qui réunit la Religion, la Justice et l'Enseignement. Les représentants de ce triumvirat régnant sont imaginés par Andreae sur le modèle des dyades gnostiques, à savoir les « syzygya » valentiniennes composées de paires de concepts abstraits personnifiés. Le prêtre suprême a pour femme la « Conscience », le grand Juge l'« Entendement », et le Directeur de l'Enseignement la « Vérité »⁴⁴. L'éducation à Christianopolis est une véritable gnose, qui offre l'image de l'univers dans sa « perfection originelle » et transforme l'individu de l'intérieur. Pour être admis au savoir du Collège, le narrateur doit passer trois examens, qui sont plutôt trois purifications, destinées à le libérer des « attractions de la chair ». En fin de compte, Christianopolis est une société rosicrucienne.

La pédagogie religieuse ésotérique pratiquée à Christianopolis fait de sa population une humanité angélique. Les habitants de Caphar Salama sont une « race heureuse d'hommes » sages et initiés, qui se partagent les biens ne gardant rien pour eux, ne s'irritent et ne s'offensent pas, ne sont point attirés par la gloire et la richesse, ne sont pas déprimés par la pauvreté, ne se dédient pas à des théories superflues, considèrent que tout ce qui existe mérite leur attention, ne s'inquiètent pas des ravages de la vieillesse, ne sont pas dérangés par le vacarme, ne redoutent pas d'être seuls, ne sont pas affligés par la vie et ne sont pas terrorisés par la mort⁴⁵. Le narrateur ne peut moins que s'exclamer : « heureux et très sages sont ceux qui anticipent ici sur terre les prémices d'une vie qu'ils espèrent éternelle »⁴⁶. L'utopie chrétienne d'Andreae est ainsi une préparation terrestre de la vie dans le royaume céleste.

La stratégie de christianisation de l'utopie est encore plus prégnante dans *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon (1627). Le chancelier anglais prépare l'apparition de son royaume idéal par une mise en scène « messianique ». Partant du Pérou pour la Chine, le narrateur et son navire sont emportés par des tempêtes dans des zones inconnues du Pacifique, par « la plus grande désolation marine qui soit au monde ». Désespérés, les voyageurs implorent Dieu « de sa grande miséricorde qu'il veuille bien à présent faire surgir pour nous une terre afin que nous ne périss[i]ons pas, de même qu'au commencement il découvrit la face de l'abîme et fit apparaître la terre séparée des eaux »⁴⁷.

En effet une « Terre nouvelle et un Ciel Nouveau » s'ouvrent devant eux, au delà de l'Ancien et du Nouveau Monde. Jouant au Démon, l'auteur est prêt à offrir à ses personnages, aussi bien qu'à ses lecteurs, un univers nouveau, création de sa fantaisie. L'île utopique apparaît comme un Terre promise vers laquelle Bacon achemine ses créatures. Le symbolisme messianique est renforcé par la légende biblique de Jonas : « Nous avons été jetés sur cette terre tel Jonas rejeté du ventre de la baleine, alors que nous étions tout aussi ensevelis que lui dans l'abîme »⁴⁸. La montée à la surface des explorateurs et l'émergence de la terre australe utopique sont une métaphore pour l'« *instauratio magna* » envisagée par Francis Bacon et conçue comme une libération de l'homme moderne des erreurs et des superstitions médiévales.

⁴³ Robert Klein, « L'urbanisme utopique de Filarète à Valentin Andreae », in *Les Utopies à la Renaissance*, éd. cit., p. 211.

⁴⁴ Johann Valentin Andreae, *Christianopolis*, éd. cit., p. 175-183.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 239.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 159.

⁴⁷ Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, *La nouvelle Atlantide*, Traduction de Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Michèle Le Doeuff, Paris, Flammarion, 1995, p. 83.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 89.

Si la majorité des utopistes revalorisent le topos du Paradis terrestre, Francis Bacon recourt au mythe platonicien de l'Atlantide. Par un jeu intertextuel, il renvoie directement à Platon, le faisant citer par les sages de Bensalem comme un philosophe européen au courant de l'histoire de leur île. Dans la relecture baconienne, l'Atlantide platonicienne aurait été un continent archaïque comprenant les Amériques (la Grande Atlantide) et l'archipel austral de Bensalem (la Nouvelle Atlantide). Civilisation florissante, en contact autant avec l'Europe antique qu'avec la Chine et l'Asie, l'Atlantide aurait été démantelée par une catastrophe que Francis Bacon ne décrit plus comme une explosion volcanique, mais comme le Déluge de la Bible. Submergée par le formidable raz-de-marée de la colère de Dieu, la population de la Grande Atlantide aurait péri, à l'exception de quelques survivants qui seraient les ancêtres des tribus, incultes et primitives, à savoir « jeunes », des Amériques d'aujourd'hui.

La Nouvelle Atlantide a cependant échappé à l'invololution et à la barbarie par un geste divin de miséricorde. Annonçant l'attitude des autres empiristes anglais, Francis Bacon affirme que les miracles sont des exceptions très rares aux lois de la nature, désirés par Dieu pour faire passer un message crucial : « Il est dit dans nos livres », dit un prophète bensalemien, « que tu n'opères de miracle qu'en vue d'une fin divine et excellente, car les lois de la nature sont tes propres lois, et tu ne les outrepasses que pour une raison importante »⁴⁹. Les révélations faites à Moïse et l'incarnation du Christ sont de tels miracles. Pour rehausser l'importance de son message utopique, Bacon n'hésite pas à enfreindre dans sa fiction les lois de la nature et à accorder à la Nouvelle Atlantide le privilège d'une nouvelle révélation divine.

Un des arguments de poids des pères contre les antipodes était que le message de Jésus-Christ, destiné à tous les peuples, n'aurait pas pu y être porté par les apôtres et les missionnaires. Francis Bacon résout ce problème imaginant que, vingt ans après la passion, les gens d'un port de la Nouvelle Atlantide avaient assisté à l'émergence d'un gigantesque pilier de feu de la mer. L'unique prophète qui a reçu la grâce d'y approcher y aurait découvert « une petite arche, un coffre de cèdre, sec, sans nulle trace d'humidité », contenant un Livre et une Lettre. La Lettre était de saint Barthélemy, qui racontait comment il avait été poussé à confier l'arche à la mer, et le Livre était l'Ancien et le Nouveau Testament.

Accueillie par le peuple comme un don de Dieu, la Bible aurait converti toute la Nouvelle Atlantide au christianisme. « Et c'est ainsi que cette terre fut sauvée de l'irréligion, de la même manière que des bribes du Monde Antédiluvien le furent des eaux : par une arche ! »⁵⁰. Francis Bacon n'hésite pas à attribuer au continent austral un apôtre exclusif, saint Barthélemy. Le coffret contenant la Bible devient une deuxième arche de Noé, qui sauve les rescapés du Déluge atlantique non pas charnellement mais spirituellement. La Nouvelle Atlantide reçoit donc les « tables » du christianisme par l'intervention expresse de Dieu. Ce qui fait que, quand le narrateur aborde l'île, le parchemin de bienvenue envoyé par les Bensalemiens porte le sceau d'une croix.

Nantie du même « Testament » religieux que l'Europe, la Nouvelle Atlantide en a cependant fait un meilleur emploi. Sur le conseil du traditionnel législateur utopien, le sage roi Solamona, les Atlantes créèrent la société ou la Maison de Salomon. Appelé aussi le Collège de l'œuvre des Six Jours (renvoyant à l'Hexaméron de la *Genèse 1*), l'ordre était dédié à établir une « *pansophie* », science universelle censée « découvrir la nature de toute chose – ce par quoi Dieu puisse trouver une gloire plus grande »⁵¹. Grâce au savoir global accumulé par les ministres de la Maison de Salomon, la Nouvelle Atlantide a été transformée en un paradis artificiel sur terre, exemple pour les Européens de ce qu'ils pourraient faire de

⁴⁹ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 95.

⁵¹ *Ibidem*, p. 105.

leur civilisation s'ils décidaient de combiner la foi avec la science. Franco Venturi apprécie avec raison que « la Nouvelle Atlantide était une société de savants-prêtres chrétiens qui subordonnaient leur travail aux enseignements de l'Évangile, expurgeant du monde utopique autant la philosophie païenne que les principes moraux païens. C'était là l'idéal de la nouvelle union de la science avec le christianisme »⁵².

Néanmoins, le christianisme de Caphar Salama et de Bensalem n'est pas encore ce qu'on appellera une religion raisonnée. Tout comme Descartes, Andreae et Bacon émergent à peine de la science hermétique de la Renaissance. Le savoir chrétien qu'ils proposent est toujours imbu d'ésotérisme. La *Magnalia naturae*, liste des « merveilles naturelles, surtout celles qui sont destinées à l'usage humain », qui clôt le volume baconien réunissant la *Sylva Sylvarum* et la *Nouvelle Atlantide*, comprend une série d'applications pratiques empruntées directement à la magie et à l'alchimie :

Prolonger la vie ; Rendre, à quelque degré, la jeunesse ; Retarder le vieillissement ; Guérir des maladies réputées incurables ; [...] Puissance de l'imagination sur le corps, ou sur le corps d'un autre ; Accélérer le temps en ce qui concerne les maturations ; Accélérer le temps en ce qui concerne les clarifications ; Accélérer la putréfaction ; Accélérer la décoction ; Accélérer la germination, etc.⁵³

Si dans ses traités philosophiques et pédagogiques Francis Bacon propose de distinguer la vérité, d'un côté, et les superstitions et les idoles, de l'autre, à l'aide de l'expérience empirique, fondement de la nouvelle science, en revanche dans ses textes utopiques et fantaisistes, il continue de voguer dans l'horizon de la « pensée enchantée ».

L'effort peut-être le plus hardi pour sublimer l'utopie dans une cité spirituelle chrétienne se retrouve dans la pensée de Comenius, l'auteur d'une « *pansophia christiana* » ou doctrine chrétienne universelle de la sagesse. Si le modèle vers lequel Guillaume Budé se proposait d'endiguer l'utopie de Thomas More était le monastère, la communauté des saints, celui de Comenius est l'école, la communauté des sages et des philosophes chrétiens.

De même que Johann Valentin Andreae, le tchèque Comenius a été lui aussi profondément marqué par les guerres de religion. La confrontation entre l'empereur Ferdinand II et le prince électeur Frédéric V, qui a préfacé la Guerre de Trente Ans, a mené, en 1620, à l'invasion par les Habsbourg du Palatinat du Rhin et du Royaume de Bohême. À Prague, l'Église de Jan Hus, la première église réformée, que Rodolphe II avait tolérée avec magnanimité, a été interdite et toute résistance a été étouffée par des exécutions en masse et des purifications⁵⁴.

Bouleversé par la « crise tchèque », Comenius a publié en 1623 un livre poignant, *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*. Avec le sentiment que l'Europe s'était effondrée dans son cœur même, le savant tchèque a retranscrit la catastrophe dans le langage et la constellation de symboles spécifiques du Baroque. Le monde lui apparaissait comme un labyrinthe, un théâtre de la dérision, un enfer sur terre. Ces métaphores, de la même trempe que les allégories de Calderón ou de Góngora sur la vie en tant que rêve, spectacle, foire, enfer, etc. exprimaient le sentiment général d'une époque désenchantée et angoissée.

Olivier Cauly a observé que le « labyrinthe du monde » coménien est un « monde inversé »⁵⁵. L'inversion se serait produite avec l'effondrement du paradis initial (la Bohême

⁵² Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, éd. cit., p. 260.

⁵³ Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, éd. cit., p. 133-134.

⁵⁴ Voir Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, éd. cit., chap. 2.

⁵⁵ Olivier Cauly, *Comenius. L'utopie du paradis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 20-23.

en tant que centre de l'Europe) et l'instauration du chaos des guerres religieuses. Comenius donne une dimension métaphysique et théologique à ces événements, les amplifiant au niveau de l'histoire et du destin humain. L'homme est un pèlerin condamné à errer dans le labyrinthe d'une cité infernale, avec de nombreuses chambres, salles, couloirs et passages, entourée d'un fossé sans fond. C'est la Cité de l'homme, digne de son créateur, Caïn le fratricide.

Comenius oppose ainsi aux cités idéales des utopistes une topie terrifiante. « Le livre », note Olivier Cauly,

s'inscrit paradoxalement dans le genre utopique en exposant une antiutopie. [...] Une telle œuvre est placée sous le signe du négatif : le paradis n'est plus de ce monde déserté de la lumière qui était la vie et la vérité. Et si le monde demeure un « théâtre » comme le disait Comenius dans ses premières œuvres, c'est pour n'être plus que celui de la discorde et de la désunion marqué par la plus extrême scission de l'être et du paraître : du paradis qui disait l'union harmonique de l'homme et du monde ne subsiste qu'une cacophonie discordante⁵⁶.

À lire ce commentaire, on pourrait se méprendre et penser que Comenius est l'auteur d'une antiutopie. De fait, l'auteur ne renverse pas les positions de la topie positive (située dans l'ailleurs) et de la topie négative (située dans l'ici) qui forment le système d'une utopie. De même que chez Thomas More et autres utopistes, c'est toujours « notre » monde, l'Angleterre, la Bohême, la Germania, l'Europe, qui représente le pôle négatif, en contraste avec le pôle positif situé dans un lieu « sans lieu ». Dépréciés dans l'esprit du Baroque (« art de la Contre-Réforme »), c'est bien l'ici et le maintenant qui font figure de topie négative, alors que la topie positive reste reléguée dans un espace alternatif.

En revanche, ce que Comenius change radicalement par rapport à l'utopie standard est la nature de l'ailleurs utopique. Thomas More et les utopistes hétérodoxes proposaient comme alternative au « labyrinthe du monde » une cité idéale de facture païenne. Guillaume Budé et les utopistes chrétiens optaient pour une cité christianisée. Néanmoins, les deux topies, païenne ou chrétienne, étaient des cités terrestres, intra-historiques. Comenius, quant à lui, rêve d'une utopie spirituelle et intérieure, d'un « paradis du cœur ». Pour réinstaller l'Éden sur terre, il faut premièrement restaurer la nature humaine de sa rupture d'avec le Créateur. C'est dans le cœur et dans l'âme de l'homme qu'il faut retrouver et consolider le « *centrum securitatis* » représenté par Dieu.

Comenius confie cette tâche sotériologique à la pédagogie. « S'il entend par paradis l'idée de la complétude d'une existence en harmonie avec le monde », commente Olivier Cauly,

sa construction effective commencera par la création de microcosmes (les écoles) qui seront « les ateliers de l'humanité » et les laboratoires où s'opérera la régénération du monde. La restauration du paradis dans les écoles qui seront l'image vivante du ciel sur la terre n'est pas seulement l'objet d'une foi instruite de la révélation mais d'une raison qui travaille à poser les principes d'une science (la didactique) fondée sur une méthode qui en assure la reproduction partout où cela est possible⁵⁷.

Comenius pousse ainsi l'utopie sur le même trajet qui avait mené, dans l'histoire du christianisme, du Paradis terrestre au Paradis céleste. Refusé à jamais aux hommes, le jardin d'Éden a fini par se dédoubler et se sublimer dans le Royaume des Cieux⁵⁸. Dans le projet

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁸ Voir Corin Braga, *Le Paradis interdit au Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-122.

coménien, l'utopie terrestre est réorientée dans une direction spiritualiste. Comme les monastères, les écoles sont des enclaves ou des poches de l'autre monde. Elles anticipent, en miniature, l'Empyrée divin. Le « paradis du cœur », bien qu'irradiant son influence bénéfique sur notre monde aussi, est principalement orienté vers une transcendance religieuse. La christianisation de l'utopie aboutit à l'acheminement de la Cité de l'homme de la réalité contingente vers l'idéal d'un au-delà mystique.

Frank et Fritzie Manuel caractérisent la « *pansophia christiana* » comme une

fantaisie utopique qui n'a jamais porté fruit, une cause perdue, une aspiration du dix-septième siècle de reconstituer une communauté (« commonwealth ») chrétienne en Europe qui annoncerait le millénium universel sur terre, un millénium non corrompu par la violence et l'enthousiasme sauvage des Anabaptistes, un millénium fondé sur une science calme et ordonnée conçue comme une voie vers Dieu⁵⁹.

Toutefois, malgré l'échec principal des pansophies, la présupposition que la réorganisation de la pédagogie et du savoir est la voie royale pour la réforme de la société a été essentielle pour l'histoire européenne. Cela est évident quand on se souvient que le Collège de Christianopolis de Johann Valentin Andreae, la Maison de Salomon de Francis Bacon et l'École de Comenius, ainsi que leurs avatars, le Collège de l'Expérience de Gabriel Plattes⁶⁰ ou le Collège des Muses d'Ambrose Philips⁶¹, ont été les inspireurs de la Société Royale de Londres et des Académies nationales.

D'un autre côté, la pansophie en tant que technique intérieure d'évolution spirituelle était un thème à fort potentiel messianique. Comme nous l'avons vu, l'utopie gravitait dans la même constellation archétypale du lieu idéal que le Paradis terrestre et le Millénium. De plus, par l'idée de restauration de la nature humaine, elle assumait des valences sotériologiques associées au thème de la Jérusalem céleste. Selon les traditions rabbiniques et chrétiennes, la reconstruction du Temple et le retour des douze tribus perdues d'Israël dans la Terre promise étaient les annonciateurs de la Parousie et de l'Apocalypse. Les nouveaux « temples » de la science proposés par les sociétés utopiques du XVII^e siècle ouvraient la voie d'une rédemption de l'humanité par le savoir.

Ces spéculations ont trouvé écho dans un groupe d'utopistes messianiques de l'époque de Cromwell. Sur le continent, le jésuite Joannes Bisselius avait déjà transplanté l'utopie, dans le contexte des nouvelles recherches qui remplaçaient le jardin d'Éden au Moyen-Orient, dans un territoire levantin imaginaire. Son *Icaria* (1637) est une combinaison entre l'Italie du Nord et la Palestine, associant l'utopie à la location symbolique de la Jérusalem. En Angleterre, John Dury exploitait aussi les sources rabbiniques dans des sermons et des textes comme *Israel's call to march out of Babylon unto Jerusalem* (1646), *Jewes in America or Probabilities that the Americans are of that race* (1650) et *The Commonwealth of Israel* (1650).

⁵⁹ Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Beacon Press, 1967, p. 207.

⁶⁰ [Gabriel Plattes], *A Description of the Famous kingdom of Macaria*, Shewing its excellent government : Wherein the Inhabitants live in great prosperity, health, and happinesse ; the King obeyed, the Nobles honoured ; and all good men respected, vice punished, and vertue rewarded. An Example to other Nations. In a Dialogue between a Schollar and a Traveller, London, Printed for Francis Constable, anno 1641, p. 5.

⁶¹ [Ambrose Philips], *The Fortunate Shipwreck, or A Description of New Athens in Terra Australis Incognita*, in Gregory Claeys, *Utopias of the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 42.

La plus célèbre des utopies « israélites » a été la *Nova Solyma* publiée par Samuel Gott en 1648. Spéculant sur la date de sortie du livre, l'auteur invoque la prophétie du Zohar selon laquelle la seconde venue devait avoir lieu l'an 5408 de l'histoire biblique, c'est-à-dire justement en l'an 1648 de l'ère chrétienne⁶². *La Nouvelle Jérusalem, la cité idéale ou la Jérusalem récupérée*, est une utopie mélioriste, posant l'accent sur une éducation théologique et philosophique. Les dissertations savantes et mystiques entre les personnages sont greffées sur un roman d'amour allégorique. Joseph, le jeune protagoniste, associable aux figures du « juif errant » et du « fils prodigue », retourne dans la maison de son père, le sage rabbin Jacob. Il amène avec lui deux amis chrétiens, Politian et Eugenius, étudiants à Cambridge. C'est un retour symbolique, par lequel le nouveau Joseph ramène le peuple des judéo-chrétiens non de l'Égypte mais de l'Europe. Juifs exilés dans le monde par la grande diaspora et chrétiens chassés des Royaumes croisés par les Musulmans se retrouvent dans la cité utopique de la Nova Solyma. La réconciliation messianique des deux religions est symbolisée par le mariage des deux étudiants chrétiens avec les deux sœurs de Joseph, Anna et Joanna, qui, pendant la fête annuelle de la cité, personnifient allégoriquement Sion.

Les sources messianiques chrétiennes étaient également mises au travail, dans les utopies de John Eliot, *The Christian Commonwealth: Or, The Civil Policy of the Rising Kingdom of Jesus Christ* (1659) ou de Richard Baxter, *A Holy Commonwealth, or Political Aphorisms, Opening the true Principles of Government* (1659).

La variété utopique la plus spécifique pour l'Angleterre du XVII^e siècle a été celle des « *commonwealths* ». Frank E. Manuel et Fritzie P. Manuel appellent ces textes des « utopies technocrates », misant sur une

économie organisée en vue du bien-être universel. Les mécanismes agraires plutôt primitifs de Thomas More, qui ne demandaient aucune régulation formelle et ne produisaient que le strictement nécessaire, étaient restés loin derrière. Dans l'utopie de Hartlib, la poursuite de la science, la pansophie, était liée à des technologies conduisant à l'amélioration de la production de nourriture, l'augmentation de la consommation, la maintenance de l'emploi et l'utilisation complète des forces productives de la société dans le bénéfice de tous⁶³.

Ces préoccupations se retrouvent dans les utopies de Thomas Floyd, *The picture of a perfit Commenwealth* (1600), Gabriel Plattes, *A Description of the Famous kingdome of Macaria* (1641), James Harrington, *Oceana* (1656), John Sadler, *Olbia: the New Island, lately discovered* (1660) ou l'anonyme qui continue, dans *New Atlantis* (1660), la fiction de Francis Bacon. Dans tous ces textes, un élément important du bien-être général, de la « *commonwealth* », est la consolidation de la religion chrétienne et le bon fonctionnement de l'Église.

Une branche importante du genre utopique continuera à considérer le christianisme (fût-il catholique ou protestant) comme un ingrédient imprescriptible de la réussite du projet. L'abbé Gilles Bernard Raguet, qui donne en 1702 la traduction et une suite de la *Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon, munit Bensalem du signe de la croix. Au cours de l'*Entretien entre Philarque et Cléon*, dans lequel Raguet insère l'utopie du chancelier anglais, le narrateur

⁶² Samuel Gott, *Nova Solyma. The Ideal City; or Jerusalem Regained*, An anonymous Romance written in the time of Charles I, Now first drawn from obscurity, and attributed to the illustrious John Milton, With Introduction, translation, literary essays and a bibliography by the rev. Walter BEGLEY (2 volumes), New York, Charles Scribner's Sons, 1902.

⁶³ Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, éd. cit., p. 328. Dans la citation, les auteurs se réfèrent à *A Description of the Famous kingdome of Macaria*, qu'ils attribuent à Samuel Hartlib, mais que les commentateurs ultérieurs ont ré-attribué à Gabriel Plattes.

qui découvre Bensalem est appelé Saül, allusion transparente à la conversion de saint Paul et, par amplification, à la christianisation de l'Utopie.

Dans l'*Idée d'un règne doux et heureux, ou relation du voyage du Prince de Montberaud dans l'isle de Naudely* (1703) et la *Nouvelle relation du Voyage du prince de Montberaud dans l'isle de Naudely* (1706), Hervé Pezron de Lesconvel se fait le défenseur de l'établissement ecclésiastique et monarchique. L'île de Naudely est la France de Louis XIV, dont les manques et les fausses valeurs, médiocrement critiqués, sont corrigés par des améliorations sociales et morales. Bien que les gens d'Église y soient invités à ne pas « se scandaliser de tous les traits de Satyre, qu'on lance contre leurs défauts », l'attaque principale est dirigée contre

les impies & les libertins qui portent leur irréligion jusqu'au pied des Autels ; on tourne en ridicule les adultères & les débauchez, ceux qui se glorifient de leurs propres dérèglements & qui en tirent de la vanité. On ne flâte & on n'épargne personne ; on se croit obligé de reprendre le vice par-tout où il se trouve : c'est une hydre contre laquelle il est permis d'employer le fer & le feu : c'est un monstre, qui étant encore plus haïssable dans un grand Seigneur que dans un simple particulier, ne mérite qu'on ait pour lui aucune douceur ni aucun ménagement⁶⁴.

Enfin, dernier exemple, une utopie chrétienne, plus précisément une « petite République Ecclésiastique catholique » : l'« isle d'Eutopie » de François Lefebvre (1711). Chanoine catholique, Lefebvre imagine une « œuvre d'édification chrétienne », c'est-à-dire une « utopie professionnelle ». Macarie, la capitale de l'île paradisiaque de l'Eutopie (située dans les archipels de l'Amérique), est construite en forme de crucifix, sur les bords de deux rivières croisées. Elle est gouvernée par un Évêque et un conseil de sénateurs. La plupart des chapitres traitent de l'éducation des jeunes clercs, du chant liturgique et des personnes qui y sont employées, des prédicateurs, des confesseurs, des pasteurs, des curés, des chanoines, des religieux, des processions, des jeûnes et autres rituels observés dans l'île.

Le but apologétique et de propagande de cette eutopie catholique est ouvertement exposé dès le début du livre : « Connoître avec quelle pureté ces Peuples éloignez pratiquent les préceptes de l'Évangile, & comment ils s'acquittent des devoirs indispensables de la Religion ». L'utopie n'est plus un modèle alternatif à la société chrétienne, mais un exemple de perfectionnement pour les « Catholiques de nos climats », trop enclins aux tentations de ce monde⁶⁵. Tant que le christianisme continuait de rayonner dans l'imaginaire collectif, il a inspiré une variété importante d'utopies orthodoxes, posées comme des contre-exemples aux royaumes utopiques païens et hérétiques.

⁶⁴ [Pierre de Lesconvel], *Nouvelle relation du Voyage du prince de Montberaud dans l'isle de Naudely*, Où sont rapportées toutes les Maximes qui forment l'Harmonie d'un parfait Gouvernement, Enrichi de Figures, A Merinde, Chez Innocent Démocrite, à l'Enseigne de la Devise, Imprimée cette année présente, 1706, p. XVIII-XIX.

⁶⁵ [François Lefebvre], *Relation du voyage de l'isle d'Eutopie*, A Delft, Chez Henry van Rhin Marchand Libraire & Imprimeur, MDCCXI [1711], p. I-II.

PRINȚESA POETĂ ȘI SPIOANĂ (LUCIA ALIOTH)

AI. CISTELECAN

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: The article discusses the poetry of Lucia Alioth (born Caradja), underlining the specificity of her writing and the type of sensibility displayed in her poems.

Keywords: Lucia Alioth, psychologic poetry, lyrism, imperial femininity.

Dacă pînă și cel mai de treabă și mai galant dintre criticii români apucă să zică de o carte că ”neglijența este caracteristica acestei poezii încă nedefinite”, fie neglijența aceasta ”reală sau aparentă,”¹ nu cred să mai rămînă mult loc de vorbe bune. Din păcate, pentru că altminteri Lucia Alioth ar fi meritat măcar cîteva. Dacă nu de alta, măcar pentru prestația ”psihologică” din poezia ei,² fiindcă nici o altă româncă n-a făcut atîtea aroganțe în poezie și n-a profesat la modul ostentativ, ba încă și cu un orgoliu suveran, ”dragostea-vanitate”; și nici nu și-a exaltat complexele dominatoare, ”imperiale”, pînă la a-i face pe iubiți și admiratori sclavi numai buni (și buni numai) de biciuit (și de alta nu). Probabil va fi avut și o viață aventuroasă, dar despre asta nu știu mai nimic (Wikipedia zice că s-a născut în 1894 și a murit în 1950³; și că s-a măritat cu diplomatul elvețian Carl Alfred Alioth). Va fi fost femeie interesantă, poate chiar cu fascinație fatală; cel puțin așa reiese din cele zise de Petru Comarnescu: ”Fiica savantului Karadja ar putea să-și scrie romanul unicei și ciudatei ei vieți de autentică aventurieră spirituală (și poate agentă politică)”;⁴ iar Lucian Năstasă o găsește, în plus, ”de o inteligență și cultură deosebită”⁵ (în poezie nu prea se vede nici una, nici alta). Dar și destul de periculoasă; ba pînă-ntr-atît de periculoasă încît Petru Comarnescu se sperie de ea pe cît e de fascinat, notînd în jurnal: ”o femeie care mă atrage întocmai ca un șarpe al cunoașterii și al pasiunii e Lucie Alioth-Karadja, care mi-arată mare prietenie. Dar e dubioasă ca idei politice și mă întreb dacă nu face parte din Intelligence Service.”⁶ Mare mirare să nu fi făcut, de vreme ce mareșalul Antonescu o trimite, în 1944, în lagărul de la Tîrgu-Jiu pentru ”activitate dăunătoare intereselor și siguranței Statului”.⁷ Ar fi fost lucru de tot picant ca Lucia să fi fost chiar spioană, deoarece nu prea avem poete-spioane și nici spioane-poete. În orice caz, șarm trebuie să fi avut, căci Comarnescu trece peste riscuri și avansează binișor în idilă (”Cu d-na Lucie Alioth-Karadja flirtul merge ca înainte”) cu toate că prințesa are ”ceva care mă oprește de a mă apropia de ea” (poate ținerea princiară, tendința de a-l pune și pe el în genunchi) și o admiră ”mai mult intelectual” (nu-i de mirare, era cam cu zece ani mai mare

¹ Perpessicius, *Opere*, VI, *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1973, p. 260.

² A publicat un singur volum: *Noi care nu simțim*, de Lucia Alioth, născută Principesa Caradja, ”Tiparnița”, Institut de arte grafice, București, /f.a./ (probabil 1933).

³ Nu știu dacă- i adevărat. Comarnescu zice că e ”fiica savantului Karadja” – și atunci nu poate fi decît fiica lui Constantin Karadja; dar acesta s-a născut în 1889, nu putea fi atît de precoce încît să devină tată la numai 5 ani!

⁴ Petru Comarnescu, *Jurnal. 1931-1937*, Editura Institutul European, Iași, 1994, p. 88. (Numai că în loc de asta Lucica scrie ”poezii proaste și brutale”).

⁵ Lucian Năstasă, *Intelectualii și promovarea socială în România. Sec. XIX-XX*, Editura Limes, Cluj, 2004, p. 82.

⁶ Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁷ *Monitorul oficial*, 2 mai 1944.

decît el, dacă Wikipedia nu face confuzie).⁸ Dar citesc împreună Rilke, se-ntînesc la concerte (era și Alioth, firește, de față), numai că poezia ei nu-i place și încearcă să-i dea sfaturi ("Reproșîndu-i că ea nu scrie cu metafore poetice, cu imagini, ci cu noțiuni logice, cu uscăciune cerebrală"); la care Lucica reacționează, firește, pe dos, tot din mîndrie suverană și orgoliu prea aprins: "a pus, pentru a polemiza cu mine, următorul titlu noului său volum de poezii – *Noi care nu simțim*". Comarnescu e, desigur, ușor dezamăgit: "Ce i-am spus eu și ce a înțeles ea...".⁹ Lucica a înțeles însă ce i-a dictat temperamentul și ethosul de stăpîină (dar Comarnescu n-a înțeles că rolul lui era de servanț).

O fi fost, n-o fi fost spioană (să zicem c-a fost), poezii își publică destul de frecvent în *Convorbiri literare* (prin 1908-1916, apoi 1923-24, 1933), semnîndu-le ba Lucia Codru, ba Lucia Codru Haiducu (pseudonime transparente, psihanalizabile chiar). Prea mare grijă n-avea însă de ele, supărîndu-l pe Perpessicius cu nonșalanța ei de principesă căreia nu-i pasă de mulțimea de "impurități formale și chiar tematice".¹⁰ Ce-i drept, tematic vorbind, bagă de toate (dar în mare de dragoste scrie), iar la ritmică se împiedică frecvent și elegant (frecvent în mod sigur). Firește că și Perpessicius s-a impresionat de "o așa violentă afirmare de mîndrie pasională", dar și de "o așa puternică atitudine socială" (are, e combativă impetuos, patrioată de foc), care "stau laolaltă" cu "o imensă sinceritate" (ce se confundă – sau se poate confunda – "cu naivitatea") și cu "o puritate care s-a filtrat cu grijă" (nu știu bine la ce puritate s-ar putea referi Perpessicius; aș zice că asta-i mai degrabă un bonus).¹¹ În fine, cum Perpessicius chiar era om bun, lasă deschisă șansa "unei iminente poete".¹² Însă numai atît a fost să fie.

Lucia e semeață absolut și țințoasă eminent (e singura care-și permite așa cote de aroganță). Se uită la bărbați ca la o turmă, ca la niște satiri groțști și impotenți ce asaltează o Diană, o suverană inaccesibilă a farmecelor. Pune atîta dispreț în privirea pe care le-o aruncă încît îi strivește grămadă și le-ar mai și aplica o pedeapsă degradantă (dar meritată), ca unor animale repugnante. Nimeni în poezia noastră n-a mai îndrăznit să se aburce pe un așa tron inacostabil de feminitate imperială, pe așa scară de superbie zeiască. Am avut destule mîncătoare de bărbați (de la Alice Călugăru încoace) și chiar unele bampirițe, dar o așa strivitoare absolută și în masă n-am mai avut – și nici nu văz cum am mai putea avea. Lucica vorbește de-a dreptul din transcendența inaccesibilității și cu un dispreț și o greață atît de radicale că ți-e jenă să-i fi, ca bărbat, fie și simplu cititor. Iat-o pe suverana disprețului de bărbați ținînd un discurs de curată androfobie (dar nu fără temei, căci, pe cît se pare, cu toată nimicnicia lor, acestor pigmei le cam mergea gura și se împăunau cu grațiile ei): "Vă lăudați de inima-mi furată?/ Deci dragostea-mi înalță, lasă urmă!// Aș vrea în mîna-aceasta prea curată./ Un bici să dau în voi ca și-ntr-o turmă!// Amanta voastră? Nu vă știu nici ochii./ Eu să fi fost vreodată stăpînită?/ Doar praful mi-l lingeți din tivul rochii!// Jignită? Nu! Doar nici măcar rănită!// De ani de zile că vă stau alături/ Nu vi-am văzut nici gurile rînjite./ Iar vorbele: doar un gunoi ce-l măhuri./ Să nu-ți stropească zile nemînjite!// Nu vă gîndiți să mă puteți atinge./ Prea multe străluciri răsfrînge viața-mi/ Ce din suflarea voastră nu se stinge./ Sunteți meniți să-ngenunchiați în fața-mi!" (*Se zice că...*). Rezon! Lucica e o Diană înfumurată magistral iar Vladimir Streinu (de-ar fi citit-o, însă probabil i-a scăpat) ar fi trebuit să mai adauge (măcar de dragul ei) încă o tipologie la cele trei pe care le-a identificat printre femeile române care s-au ocupat cu scrisul poetic (și au produs lirism salomeic, saphic și didonic). Doar așa, ca să rămînem pe criteriile lui terminologice, ar trebui adăugată și tipologia *dianică*, deși numeric (și valoric) slab prezentă. (Și ar mai fi de adăugat neapărat – căci avem destule

⁸ Idem, p. 97.

⁹ Idem, p. 88.

¹⁰ Perpessicius, *op. cit.*, p. 259.

¹¹ Idem, pp. 259-260.

¹² Ibidem.

Marii-Magdalene de-o vreme – și lirismul *magdalenic*). O fi el sfânt, numărul trei, dar nu-i totdeauna acoperitor. Lucica, în orice caz, nu stă în cele trei categorii și pretinde una aparte (deși n-a mai urmat-o mai nimeni; dar tocmai!).

Totuși, Lucica trăiește și ea printre oameni și se-ntîmplă ca unii să fie mai îndrăzneți (sau mai norocoși, vor fi crezînd ei) și să-i smulgă un sărut. Mai bine și-ar fi văzut însă de treabă, căci plătesc foarte scump – și numaidecît! - asemenea temerități: ”Mi-ai atins trupul meu curat./ Plătești în astă răzbunare/ Sărutul ce mi l-ai furat”. Iar răzbunările acestei Diane prompte sunt destul de teribile, de nu teribile de tot: ”Un cerc, o cruce și te-aștept/ Să-mi vii răpus și fermecat./ Să-ți rup chiar inima din piept/ Și fără teamă de păcat./ Iar umilit și fără preget./ Mă vei lăsa să te privesc./ Să-mi curgă sîngele pe deget./ Din sufletul care-l strivesc./ Și tu mă vei simți stăpîna/ Iubirei tale vrînd nevîrînd./ Încet mi se va strînge mîna/ Asupra dorului plătînd./ Vor pune capăt nemiloase./ Doar unghile-mi ca și-un cuțit/ Svîcnirei calde dureroase./ Ce bate tot mai nesîmțit.” (*Învrăjbire*). *Strivitul* e bucuria adevărată a Lucicăi (dar și spaima ei), a acestei frumoase (sper că era, poezia impune să fi fost frumoasă) ce trăiește printre bărbați - oripilată și scîrbită rezolut - ca printre gîndaci.

Om era însă și Lucie (alternanța asta nominală e, firește, un simplu alint) și în această calitate mai dovedește și ea slăbiciuni de inimă. Sau, de nu chiar de inimă, de suflet. Uneori concede din milă: ”A căzut noaptea. Casa-i liniștită/ În margine de codru-ntunecat./ M-anfricoșat că n-am stat neclintită/ Cînd la picioare mi-ai alunecat”. Dar nu pentru multă vreme, căci imediat își ia seama la propria semeție și-l exilează pe amărîtul care-a înduioșat-o: ”Doar de subt negre gene m-ai pîndit./ Cînd mă-ncălzeam alene și trudită. Dar niciodată nu m-aș fi gîndit./ Nici c-aș iubi și nici c-aș fi iubită./ Vezi storul bate-n geam. În brazi adie/ Un vînt ușor ca printre stîlpi de naos./ Mi s-a părut o mică comedie./ Perdeaua cade și rămîi în haos” (*Adagio*). Chiar dacă mai miluiește (dar nu cu multe) cîte-un muritor, Lucie e Diană decisivă. Și chiar de are slăbiciuni, n-o lasă mîndria să le dea curs; și-n nici un caz să le dea pe față: ”Destul e! Nu mai vreau s-aud de mîngîiere./ De mîngîierea voastră fără milă!/ De-oi geme-n drumul meu de-a vieții silă./ N-am umilința celui care cere!//...// Nu voi s-aud nici blîndește-ți cuvinte./ Nici asprele-ți muștrări de-ndrăgostire!/ Căci n-am nevoie ca să dau de știre/ Ce-am fost și ce voi fi de-aci'nainte!” etc. (*Strigăt*). Cu toată această frigiditate zeiască eminentă, Lucie ar vrea și ea să guste – dar numai să guste! – din ceva bucurii mai omenești, cu condiția să nu-și șifoneze rangul și demnitatea: ”Aș vrea să mă săruți numai odată!/ Dar nu din dor adînc de-a fi prădată./ Această însușire nu mi-e dată./ De-a-nvinge și de-a fi tot eu predată” (*O taină*). Asta nicidecum, căci Lucie vede idila ca înfruntare de orgolii - din care al ei trebuie să triumfe absolut. Toată lumea știe însă că viața și soarta sunt glumețe și că fac șotii de ironie, plătindu-ți cu ce ți-e mai drag și cu ce nu te-aștepti. O pățește și Lucica, deși ea ține totul în taină: ”Ce mult mă bucur eu că nu-ți dai seamă./ Că te iubesc adînc ca o femeie./ Eu amazoană fără dor și teamă./ Ce-ți sunt o taină-nchisă fără cheie” etc. (*Și tu nu știi*). Poate-ar face ceva, poate s-ar deda la unele, dar n-o lasă trufia, așa că le retează scurt: ”Ce spui și cine ești mata./ Ce-n mine cauți să plivești?/ Ce vrei în suflet să-mi strivești?/ Eu nu cer ca să fiu a ta./ Nu tremur și nu-ți stau plătîndă/ În cale. Nu mă judeca./ Așa cum ești îmi poți pleca./ Zadarnic azi îmi stai la pîndă” etc. (*Aceluiaș om*). E și exigentă inuman, căci nu vrea să jertfească oricui, ci numai și numai cuiva care-ar putea fi ”preot al iubirii sfinte”; dar așa ceva, desigur, nu (se) găsește, chiar dacă e păcălită o dată: ”Făptura unui vis iubisem în tine, dar pe tine nu./ Un vis ce lumea mi-l zdrobise, ce l-ai zdrobit doar iarăși tu./ Credeam că poate fi pe lume un preot al iubirii sfinte!/ Ca să-i închin pornirea vieții și ruga inimei fierbinte” etc. (*Mărturisire*). Cu toate astea, o tentație de păcat fugar tot există și la Lucica, măcar ca răsplată pentru retorica de dulceturi: ”Ce-aș face dacă mi-ai vorbi în șoapte./ Cuvintele de-or-și-cine prostituate./ Cu glasul stins, făgăduindu-mi ... toate!/ Te-aș nimici, dar aș dormi o noapte” (*O noapte*). Merită, deși cele cu Lucica sunt, după cum se vede, nopți scumpe, letale, petrecute cu o *mantis religiosa*. Altminteri, nu-i de mirare că Lucica ar mai trage, oricît de amazoană, și

cîte un chef amoroș, întrucît profesiunea ei radicală e dragostea de viață și de toate ale ei: "Nu-i vina mea dacă trăiesc/ Și-mi place viața cum ar fi ea." etc. (*Iubesc viața*). E mîndră peste măsură, mereu cu teama că-i pătează cineva blazonul imperial al inaccesibilității, dar altfel e fată cu inima bună. Și cred că doar se închipuia printre cei care "nu simțim", deoarece dă mereu dovezi de vibrație (psihologică măcar). Manifestul "insensibilității" e, pe fond, destul de trist, oricît de fatalistă se știe Lucica: "Noi care nu simțim n-avem plăcere,/ Și nu vrem milă, și n-avem crezare,/ Noi trecem, care de război, spre zare,/ Ducînd cu ele moarte și tăcere" (*Noi care nu simțim*). E o ecuație corectă; Lucica știe prețul frigidității din orgoliu.

Cînd iese din complexul trufiei cu dispunere spre amor, Lucica scrie cam de toate și-n destul de multe feluri. Poate face sămănătorisme de romanță (sau romanțe de sămănătorism) ca oricine: "E iarn'afară, stau la tors/ Și focul îl ascult,/ Mă fură gînduri de demult,/ Tu nu te-ai mai întors" etc. (*La furcă*). Poate scrie și "regale" pentru Carol II, pe care-l beatifică fără milă: "Un Rege-avem și nu-i cunoaștem plînsul./ O Inimă în pieptul Lui nu bate?/ Doar nici nu știm în ce dureri se sbate.../ N-ați înțeles că om e doar și dînsul?" etc. (*Un tînăr domn*). Combate tare și contra comunismului din Rusia: "Minciună ispășită de milioane/ De oameni înjunghiați pentru sclăvie./ E asta adevărul ce-o să vie?/ Asta-i minunea dată de icoane?// Pămînt furat: popor dus ca o turmă,/ Acestea-s bogățiile-așteptate?/ Acesta e fiorul de dreptate,/ Care v-a dus spre somnul cel din urmă?" etc. (*Umbra roșie*). Și mai tare combate pentru România (e cu Goga și mai că vociferează ca el), voind luptă pînă la capăt (poezia a circulat și printre soldații de pe front, după semnarea armistițiului însă): "Noi vrem război, de-o fi să dăm tot ce iubim!/ Și dacă astăzi visul ce se curmă,/ O, suferință, va fi cel din urmă,/ Cu țara noastră să ne prăpădim!" etc. (*Jertfa cea din urmă*). Poate da, fără să vrea probabil, și peste oarece expresionism: "Prin geam un cer mîncat de rîie,/ Ce-așteaptă rănile să-și lingă" etc. (*Unui om*). Îi place să fie – chiar prea des – și cugetătoare, făcînd mereu gnomisme (avea dreptate Comarnescu): "Nu lăsa soartei tot. Ești om, decide/ Pe ce drum vei călca. Iar cînd să pleci,/ Un șarpe dacă trece pe poteci,/ Ucide!" (*Sfat*). Dar poate face și kavafiene (numai că nu s-a ținut de ele): "Bosforul geme căci încătușatu-i,/ Perdut Bizanțu'mpărătesc visează./ Ca și-n povești din valuri aruncatu-i/ Măreț odor ce-n noapte scînteiază!// E pace. Răzbunarea doar e trează./ Au cine-ascultă-n liniște de sfatu-i?/ Furtuni îndepărtate luminează/ Iar Bazileus tremură-n palatu-i.// Îngenuncheat în lumea lui de statui/ Și chinuit de dragoste-aiurează:/ Teofano nu l-a chemat la patu-i!// Încet un gînd în mintea lui se-așează:/ De ce simțit-a ieri în sărutatu-i/ Pecetluirea morții ce veghează?" (*Teofano*). În vreme ce acul psihologiei e agitat doar de mîndrie (dar violent agitat), cel tematic merge, imprevizibil, în toate părțile. Dar Lucica ar fi putut fi poetă cu oarece perseverență. Se cade însă să pretindem consecvență și perseverență unei prințese?!

FLORIN IARU. THE APPEAL TO IRONY

Iulian BOLDEA

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: Reality, as it is transcribed by Florin Iaru in his verses, is nothing but make-believe invented by his dilated senses, his overflowing imagination. It is a verisimilar reality, but it has nothing truthful about it. The images of existence are often structured according to oneiric tectonics, where the objects have fluid contours, a strange morphology and a syntax that is more often than not chosen at random. It is a dreamed world or, at the very least, one that invents the ego that records it so passionately, with such solipsistic fervor. Between the parallel mirrors of the poem awaits a lyrical self that is pained by untreatable dilemmas, tortured by a world that no longer legitimates its structure and ceaselessly modifies its outlines and forms of existence. The comedy of language is transformed in the poetry of Florin Iaru into a linguistical game in which we find a plethora of writings, lexical forms, turns of phrases from the most disconcerting registers. Slang words, neologisms, redundant expressions or, on the contrary, elliptical ones, meet in this poetical puzzle that has a distorted composition, where fragmentation is the preferred rule for lyrical structuring. Rendering everyday language is not solely aimed at the language of a certain human or social category, but even the idiolect, the language of the individual with its most subtle features.

Keywords: poetry, irony, postmodernism, language, game.

One may assume, and rightly so, that the poetry of Florin Iaru emerges as an impulse of an irrepressible need to confess. The poet has the knowledge, at times superfluous, to express his own emotions, the tribulations of his body and thought, in an abrupt and exceedingly uninhibited verse, lacking any rigidity but, on the contrary – fetchingly – natural beyond any doubt. Charged with the energies of lyrical biography the verse exhibits expressive tensions and contractions, at times it is torrential, abusive or luxuriant, other times it is spontaneous, perfectly natural, with an irreproachably simple enunciation. The sequences of his own life are charged with literality, literature and existence mingle to the point of being indistinguishable, the avatars of events and the braces of bookishness meet within the generous contours of the poem, like in *Jocuri prea multe jocuri*: “Zile de-a rândul am trecut pe bicicletă/ Nopti foarte scurte mi-am făcut pentru tine/ punte și dunetă./ Am jucat popice cu tartorul popicarilor și l-am ras/ - Ești mare, tinere – și m-a bătut pe spinare/ ca pe o balenă decolorată de soare/ Am urcat unsprezece etaje mai iute ca ascensorul/ Am sărit de pe balcon și m-am prins în brațe:/ - Ce faci prostule? Mi-am zis/ Am scris cărți nesfârșite/ despre adaptarea la mediu/ despre kilometrajul tandru între pat și televizor/ și am fost singur pe mii de pagini./ Am fost și plictisit/ zile de-a rândul/ bruna bicicletă a stat răsuflată/ întoarsă pe burtă, fără-ntrebări/ la marile răspunsuri de la o vârstă cochetă/ Am fost și enervat nopți lungi/ și ți-am plâns pe țâțe/ între brațele sufocante/ pentru nimic în plus/ la sentimentul meu de tine/ Am furat/ popicele popicarilor/ n-am luat/ nici un bilet pe tramvaie/ am fugit cu apăsătorilor/ și-am făcut baie./ Dar ce n-am făcut, Maria, ce n-am făcut!// M-am răsturnat – cuprins de o grozavă lingoare – / pe scut, în fața oglinzii în care te fardai./ Mi-am tăiat un picior un nas și-o ureche/ am fost duminică în Cișmigiu/ cu soldații subretele/ i-am cumpărat bretele lu’ Iordache cel șchiop/ i-am dăruit panglicuțe Agripinei/ am învățat lângă plutoanele de percuție din top/ conga fox-trot bee-bop”.

Reality, as it is transcribed by Iaru in his verses, is nothing but make-believe invented by his dilated senses, his overflowing imagination. It is a verisimilar reality, but it has nothing truthful about it. The images of existence are often structured according to oneiric tectonics, where the objects have fluid contours, a strange morphology and a syntax that is more often than not chosen at random. It is a dreamed world or, at the very least, one that invents the ego that records it so passionately, with such solipsistic fervor. Between the parallel mirrors of the poem awaits a lyrical self that is pained by untreatable dilemmas, tortured by a world that no longer legitimates its structure and ceaselessly modifies its outlines and forms of existence. For instance *Aer cu diamante* is such a poem; in it the oneiric visions, the tectonics of dreams are extremely relevant and suggestive of the manner in which Florin Iaru positions himself in connection with his own writing: “Ea era atât de frumoasă/ încât vechiul pensionar/ se porni să roadă tapițeria/ scaunului pe care ea a stat./ În iarna curată, fără zăpadă/ mașina uscată încerca s-o ardă./ Dar ea de mult coborâse când s-a auzit/ înghițitura./ Șoferii mestecați/ au plâns pe volanul păpat/ căci ea nu putea fi ajunsă./ În schimb era atât de frumoasă/ încât și câinii haleau/ asfaltul de sub tălpile ei./ Atunci portarul își înghiți decorațiile/ când ea intră în casa fără nume/ iar mecanismul sparse în dinți/ cheia franceză și cablul/ ascensorului ce-o purtă/ la ultimul etaj./ Paralicul cu bene-merenti/ începu să clefăie clanța inutilă/ și broasca goală/ prin care nu putea curge/ un cărucior de lux (...)”. Theatricality and performance is much more evident in the volume *Înnebunesc și-mi pare rău*. In the poems from this volume more than in any other place one can perceive the author’s passion for gabbing and carnivalization of language, for decorum and the revelations of the poem itself. Iaru’s poetry, like that of other peers from the same generation, gets a composite, polychrome aspect, turns into an ebullient linguistic spectacle, of extreme lushness. This feature of the eighties generation has been noted by Nicolae Manolescu, for instance: “We are witnessing a triumph of discourse in Cărtărescu, Iaru, Magdalena Ghica and others. Their poetry is an empire of words. It is a talkative poetry, one that never holds its peace. Silences, pauses and, ultimately, that feeling, coming from Mallarmé and going throughout modernism, that not all is being said, have not value for Iaru, who is incomparably more attracted to the ability of lyrical discourse to be open, programmatic, challenging, vehement and persuasive. With Iaru everything seems to want full expression in words, all the way. Value is not attached to that which remains hidden, to suggestion or ambiguity. On the contrary, that which is not uttered does not exist, suggestion is felt to be too weak, and ambiguity is systematically destroyed through a maximum precision of detail. The poetics of speech is preferred instead of the poetics of silence. Its origin is clear”. The comedy of language derives, as it has been observed, from the Muntenian spirit, with turns of phrases and elements of slang, with genuine revelations and desperations, with ellipsis and contortions of the familiar word, with inter-textual insertions and an irrepressible instinct for parody. The lyrical tonalities and registers intertwine like in a perpetual mirror game of text and inter-text, like in the poem *Adio. La Galați*.

Fear of living, the horror of feeling, to perceive an intolerable existence with an irrepressible acuity is quite often associated with an immersion into the lariat of the text. An extremely lucid post-modern consciousness, Florin Iaru sometimes denudes the mechanisms of the poem, exposes its articulations or knick-knackisms, and at other times he enters in an open dialogue with the reader, explaining himself, explaining all the reports and revelations within the text, the avatars of a language which seeks to rewrite an existence with a torrential sensory presence, but also bearing the tremor of death and of the destiny which is insinuated behind the polychrome expression: “Desigur, te-am văzut cerând aprobare morții/ care-și lăsase bărbia pe aripa umărului meu drept/ și încercai să lovești cu pleoapele, cu brazdele feței/ imaginea unui plâns funerar, încercai să treci/ peste ecran cu izolir-bandul frazei tale moi/ cu chewing-gum-ul pe care-l mesteci în creier/ visând – ochii tăi violeți sfârtecau

violetul -/ visând o ieșire la mare, spre ochiul acela compus/ care-ți dicta gesturi în puful urechii, încet (...)// Stai, cititor!/ Stai și observă, te rog/ sinceritatea spaimei mele/ mecanice/ placată cu aur pe vidul creierului meu./ Observă, te rog,/ bruiatul discret cu care metafora/ umblă la butoane/ să schimbe postul./ Și înțelege, te rog,/ mesajul meu întunecat, lovit de adevăr/ peste bot – cu tot cu amurgul cu fulgerare/ cu transfocarea violentă a spectrului/ aici/ la marginea indiferentă/ a lumii”. With the air of an “incorrigible Pierrot stacy” (Nicolae Manolescu), Florin Iaru often displays an essential gravity. Underneath the mockery, his inclination towards linguistic hoax one may quite often glimpse a depth of vision that captures the dark, obscure substance of the world, the tragic or infernal tremor awaiting beyond its more or less ephemere creations. A plurality of discourses and tonalities vigorously intertwine here, with a naturalness of phrasing, in a dynamics of randomness and necessity that renders a lyrical identity and legitimacy to the utterances. Laughter and grimace, the atrocious and the comical, the revelation that has an allure of existential solemnity and retransmitting into a badinerie, are all harmonized antinomies within Florin Iaru’s lyrical discourse, they are contradictions that make peace inside his poems that characterize the lyrical, burlesque and inter-textual instinct of Romanian postmodern literature.

In an attempt to redraw the lines of force in the lyrical physiognomy of Florin Iaru, Eugen Simion emphasized the experimental nature of some of the poems, the neoavantgardist spirit of the young generation to which the author of *Cântece de trecut strada* also adheres: “Many of his verses have an experimental character. They first and foremost show what he does not want poetry to be. He abuses y and forces prosaism in order to separate himself from the abstract, initiating, hymnal poetry of his predecessors. The youth return to the language of reality with a lively consciousness of the farce and bookishness. The ambition of the young poet (in Florin Iaru’s version) is to reach the ground zero of writing. To put it another way, it is to use words that are open, freed from their literary coating”. We can also find all the conditional reflexes of postmodernism in the poem *De-a wați ascunselea*. The title itself is able to fully suggest the spoof investiture of the utterances through alluding at electrical energy associated with a playful scenario not lacking in symbolical charge. The very first sequence in the poem lyrically designates a space of obscurity, of non-distinction and solitude. Here we may also find the poetics of the ridiculous, of humble objects that are, nonetheless, charged with an aura of materiality, with a metaphorical infusion (“the flower market of solitude”) or inter-textual quotation; this brings to the poetical memory the Eminescian sensitivity. The feeling of love that makes its presence felt in this context is rendered relative through the rather subtextual presence of playfulness and irony (“Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai/ la periferie./ *N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri*./ mașina 34, înhamată la șoferi singuratici/ își câștigă existența./ În piața de flori a singurătații/ eu cânt o baladă/ la pianul mecanic/ femeii/ ce a coborât în întunericul/ acestui de-a wați ascunselea./ Ea se sufocă fragilă/ în dragostea mea/ lipsită de viitor”).

Sentimental elegy visibly mingles with the linguistic prank in Florin Iaru’s verses, just as the tragic background, extremely relevant for the poetics of this particular author, is hidden behind textual masks, behind a mixed rhetoric in which jokes, mockery, bantering and badinerie give shape to a carnivalesque physiognomy and the performance of derision and linguistic farce. The reverse of histrionics, verbal joggling is the melancholic rictus and the bitter taste of a nonsensical reality the senses of which have been deactivated: “– Dă-mi energia electrică – suspină ea –/ dă-mi voltajul, dă-mi amperajul/ dă-mi parfumul electrizat/ din care m-am coborât până la tine!/ Mașina 34 nechează ducând-o înapoi./ Ea/ de la geam/ nu știe vai dacă să mă regrete/ nu știe vai dacă să rîdă cînd mă vede urcat/ pe epava pianului din piața de flori și dîndu-mă/ peste cap la plecare./ «Îți pare rău» mă acuză un om albastru/ cu suflete de vînzare./ «Îți pare rău?» mă întrebă o femeie ruinată/ din dragoste pentru asfaltul autostrăzii./ «Îți pare rău...» conchid vidanjorii, sentimentalii/ mînuind pompa, aspirînd

canalul/ aruncînd cu becuri uscate după cotoii îndrăgostiți./ «De ce să-mi pară rău?» răspund/ căzînd de pe pian/ mai funcționează șurubul/ pinionul/ și piulița/ mai bate/ roata mașinilor de cusut/ se învîrte/ cilindrul cu găuri se aprinde motorul/ de la flacăra/ inimii mele/ Nu-mi pare rău!/ Prietenii mei dorm pe acoperișuri/ prietenii mei dorm/ dar ar putea depune/ ceva în acest sens”. After the blissful parody in the middle, where the borderline between reality and unreality is questioned, and the poet’s imagination transformed the essence of the objects into the imponderability of lyrical fiction, the poem ends in disappointment, with the aboulitic notation of a reality that returns to its referential framework, within its prosaic limits: “Mai bine ajutați-mă/ voi, vidanșorilor/ tu, femeie de autostradă/ tu, albastrule somnambul/ ajutați-mă/ să trag această grea perdea/ a camerei mele/ peste viziunea mașinii 34/ înhămată la șoferi singuratici/ și care continuă continuă/ să își câștige existența”. The shape of Iaru’s poem emerges from a very craftily orchestrated tension between the freedom of imagery and an internal discipline that carefully dispenses the proportions of lyrical emotion, balances the distortions and retrieves the effluvium of sentimentalism in the retorts of pure irony.

The eighties’ poet has not in the least been a stranger to the issue of knowledge, of knowing the world and history. Except that it was a relativising, wary, blasé type of knowledge. This peculiarity has been noted, among others, by Gheorghe Grigurcu: “No «search», no goal, no perspective truly attracts him, genuine meanings remain forbidden for him. An indifference that had also been cultivated by Romantics returns here, with the array of moral-cultural complications that characterize the end of our century but, oddly enough, not building on a certain emaciation and helplessness, on the contrary, building on energy and impetuosity. Even though he knows (too) much, the author is not intimidated by this knowledge”. *Est etica* is a poem about contemporary history masked by an almost idyllic picture in which its demonical characters, the communist dictators, are represented with the faces of gentle old men who are selling their ideological merchandise at some market stands. Dismantling the spheres and mechanisms of history the poet begins by questioning, being uncertain about his own surrealist-ironical vision. In fact the poetical atmosphere presented here by Florin Iaru is an absurd one, where objects have fragile or unreal contours, things have improbable reports between them, it has a vaguely dreamlike air, and the syntax of the world is articulated through an inexplicable play of forms, contours and images. The agglomeration of things with its random dynamics and the continuous changes of angles and perspectives, the unusual epiphanies, the most bizarre reports established between the text and reference are all part of the demovian props that Florin Iaru knows quite well. Brilliant associations with absurd resonances, a delirium of images render the text the allure of a dreamlike architecture, with the sensation of a persistent or subliminal floating or falling, but at the same time with a weightless structure of images: “Știu că-i de necrezut, dar chiar azi dimineață/ l-am văzut pe Todor Jivkov cu legume în piață./ Era un cetățean cumsecade, încîntat de ardei și de roșii./ Lîngă el, Janos Kadar controla cocoșii,/ gîscanii, rațele, claponii, curcile la grămadă./ Nici nu părea să mă vadă,/ așa cum explica, expert, prețul cu de-amănuntul/ lui Honecker ce-și expusese smîntîna și untul./ Lîngă tarabă, Brejnev Leonid, cu un succes nebun/ vindea carne tocată scoasă din tun,/ vindea puieți de mesteacăn, rusești, veritabili./ La concurență cu Husak, păreau doi conetabili/ cînd cel de pe urmă, nu-l luați în tîrbacă,/ vindea pulpă sau coapsă înmiresmată și cehoslovacă./ Nici cumătrul Jaruzelski nu se lăsa mai prejos/ înconjurat de producția mică a ochelarilor de os”.

From this relativising-imitative kaleidoscope of a history that loses its demonic marking in order to be invested, according to the good ironical tradition, with the attributes of geniality and “humanity”, the playful allure of Florin Iaru’s verses emerges, for which reality loses its conformation and weight, history is deprived of “tragicalness”, of the meanings of seriousness, in order to arrogate itself a spectacular standing. A hint of gratuity and improvisation floats above these absurd characters who display their products, smiles and

ideological instruments. It is as if history and its grotesque heroes have lost their consistency and the verisimilar ontological references, transforming into quite the opposite, a ridiculous fair populated by rope walkers and puppeteers, of dummies facing the dilemma of a total discrepancy between the appearance of representation and the essence of their own being. Tragism and playfulness, fiction and reference, rhetoric of action and gratuity; all these polarities manoeuvre at the same time the textual mechanisms of Florin Iaru's poems: "Toți cumsecade, toți cu față umană, toți, deopotrivă,/ cuprinși în aceeași cooperativă/ a lucrului bine făcut. Iar la loc de onoare/ trona încins în halat peticit, între sule, cosoare,/ un cizmar genial ciocănind cuișoarele./ Știu că-i de necrezut, dar lumea le zîmbea la piață/ iar ei zîmbeau lumii, verde, în față.// Și peste verzeala zidurilor strălucea soarele". A poem that transcribes the articulations of a disenchanted history, *Est etica* is marked by the playful farce and the carnivalesque image of a world that carefully hides its distortions and mismatches, the absurdity and grotesque within the "green" rictus of some delirious characters. Florin Iaru's poetry has most often been regarded through the spectrum of lexical inventiveness, or sentimentalism and ironical fantasizing. To these we may add the numerous inter-textual insertions, the vague oneiric emphasis, the surrealist inflexions, the mingling of grotesque and sublime, comic and tragic, and all of this sifted through the retorts of an ironical and mocking discursivity. Such a polymorphous discourse bearing an immense verbalising force, extremely available for the avatars of the real probably shows great confidence in the possibilities of the lyrical language to assume reality in all its forms, manifestations and representations. Or else it is a sign of helplessness. It is a masque worn by a poet who is overwhelmed by a world in constant metamorphoses or perhaps it is a refuge into the friable and calm universe of the word, an attempt to exorcise an ever-expanding universe, outrageous because of the quantity of details it offers to the senses.

The refusal of the poetic is, according to Eugen Simion, an expressive characteristic of these verses: "Refusing the poetic in poetry is an old procedure and, as we know, in time it turned into a *poetics of refusal*. The procedure was first tried by the surrealists and by what we generally refer to nowadays as the old avantgarde. The new avant-garde introduces a novel element and this could be named by a concept from the sphere of linguistics: *inter-textuality*. The poetic text is conceived as a fabric of texts, the poetical invention is based on a cultural memory in which several layers of *readings* have been imprinted. The most innocent poetry (the so-called *poetry of the heart*) is born from another poem and the most sincere emotion has a *Book* behind it. Florin Iaru places inside this new *poetics of the ridiculos* a sentimental soul and a playful, jestful spirit, determined to poke fun at everything and, first of all, at poetry." In the poem *Adio. La Galați* (the title is jestful, alluding to Grigore Alexandrescu) the intertextual insertions and the ironical inflections are very obvious. The Caragialian atmosphere and tonality, the rushed juxtaposition of objects, the heteroclitite universe and carnivalesque medium are the most eloquent particularities of the vision and style. The poetic atmosphere is dominated by an overwhelming sensation of heat under the impulse of which the contours of the object become fluid, forms dissolve, things fall into an apocalyptical sluggishness. It is a place where nothing happens, where events are awaiting, deeds are in expectation („Căldură mare tropăită de trupe terestre/ Se răsuceau creioane leneșe în ascuțitori clemente/ Soarele arunca pisici de sudoare-n ferestre/ Zidurile abureau peste creiere lente// Așteptam să se-ntîmple ceva/ Căldura scîrțîită/ pompa gaz ilariant în butoiul tristeții/ Rămîneau sălbaticii să tocească versiunea ascuțită/ Creșteau urechi și rapoarte pe toți pereții"). The lyrical discourse continues to be syncopated, with elliptical, broken remarks, with intermittent utterances and half-written words, the poet seeking to faithfully record everyday speech, the vocal tics of his fellow beings, the inertia of thought and expression that we can hear and sense in everyday life: "Da da. Intrați. Poftim. V-am spus că sînt singur.../ știți... pentru mine... femeile... desigur... desigur să ridicăm patul/ nici nu mai fac gălăgie de-

un an, de cînd am vîndut-o după dulap?/ E praful. În dosare? Hîrtie de scris. Chiar o folosesc la/ scris poezii. Astea sînt bonuri adevărînte certificate/ de la frigider de la cuier de la călcatul de fier/ n-am nici o femeie n-am/credeți că sub covor/ unde parchetul e mai ușor (e din cons) ceva undeva prin casă/ ziceți că vă miroasă? E din construc/ am tăcut am înțeles/ sînt sincer vă jur vă dau cuvîn/ e o simplă lampă cu abajur.../ Ce femeie? Sertarul e gol – unde ce să ascund? Vă ascult/ Am înțeles/ să trăiți. Dar, știți, am o sticlă două de bere/ dacă... văă... face plăcere...? Am să mă potolesc da da./ Să trăiți să trăiți. Vă salut!“

The comedy of language is transformed in the poetry of Florin Iaru into a linguistical game in which we find a plethora of writings, lexical forms, turns of phrases from the most disconcerting registers. Slang words, neologisms, redundant expressions or, on the contrary, elliptical ones, meet in this poetical *puzzle* that has a distorted composition, where fragmentation is the preferred rule for lyrical structuring. Rendering everyday language is not solely aimed at the language of a certain human or social category, but even the idiolect, the language of the individual with its most subtle features: “Să mă-nțelegi, don florin (m-a oprit pe scară) care și eu/ am fost tînăr care numa nevastă-mea zice – io am două fete/ așa-i, don florin, două care io vrusesem băiat – d’aia am luat-o/ să facă și a fost fată, a doua tot fată, ptu! că mi-ar fi plăcut/ și mie o fufă, un dans, o petrecere cu lăutari – da și dumneata/ cu toate cinci faci baie și ne inundă, hai lasă –/ mi-a spus mie cineva că le-a văzut – zbunguitele-n cadă/ prea multe – care și eu știu mă-nțelegi ce e aia!/ Ce era să scriu în declarație!? Că zicea:vezi-ți de treabă,/ le-am văzut io! Io de ce nu? De ce să ne le...?/ Că muierea-i a dracu! Am bani, bani... don florin, o facem?/ Le dau și-o sută dacă mă lasă... Să-ți facă nevasta fată!/ Ce zici? Mai încerc o dată?” Existence itself is nothing more than a sum of linguistic masks that human beings acquire for themselves, through which they live and (re)act. This very tyranny of language in all its forms and manifestations is the alibi for existential void, just as a life led by proxy of verbs is marked by the fictional. The journey of the lyrical self through an existence “that lives itself” resembles for this very reason an incursion into an imaginary that is most separated from the real; confession itself is, from this point of view, a fictional, imaginary confession, a product of a cultural memory and to a lesser degree a biographical one. The poem’s ending brings about the sense of a fake bitterness, verve of scepticism, a sceptical weariness: “Mai bine bogat și cinstit decît... asta... mai bine hoț și cinstit.../ ptu! mai bine sărac și bogat... mai bine, mai bine.../ Mai bine despre poezie să vorbim, despre/ această inutilă amărăciune./ Și să ne spunem adio/ pînă cădem sub masă cu conștiința datoriei împlinite“. Florin Iaru is a poet who assumed the mission to abnegate the rhetoric of the poetic, to exclude from the space of the poem the solemnity and dogmatism of style. His poems are to a great extent a certain proof of success in this regard.

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005; Romulus Bucur, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii '90*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000; Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Polirom, Iași, 2005; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999; Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, Editura Cartea Românească, București, 2007; Al. Cistelecan, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, 1970; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002; Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986; Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, București, 1978; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed.

Paralela 45, Pitești, 2008; Marin Mincu, *Poezia română actuală. O antologie comentată*, I, Ed. Pontica, Constanța, 1998; Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1999; I. Negoțescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; I. Negoțescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996; Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1985; Marian Papahagi, *Exerciții de lectură*, Ed. Dacia, 1976; Mihail Petroveanu, *Traietorii lirice*, Ed. Cartea Românească, 1974; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996; Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, 1989; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993; Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finanțata de către Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

THE UNREAL AND THE IMAGE IN GASTON BACHELARD'S PHENOMENOLOGICAL POETICS

Dorin ȘTEFĂNESCU

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The article presents the main aspects of Gaston Bachelard's phenomenological poetics, focused on the fundamental concepts of unreal and image. Concerning that what Bachelard calls "the realism of the unreal", it is the result of the imaginary creativity which adds to the reality a new dimension, opening inside it another horizon. In the same way Sartre conceived this problem, it means a reduction that puts into brackets the real context in which appears the imaginary unreality of the work of art. This unreal otherness is the image itself, seen as revealing a direct ontology. The poetic space of the image is that of the language the creative subject speaks. But beyond the subject, this primary utterance makes possible the appearance of an image which speaks by itself.

Keywords: Gaston Bachelard, poetics, image, unreal, Jean-Paul Sartre, phenomenology

Cinetica imaginii și principiul tăcerii

Stabilind de la bun început – în *Aerul și visele* – distincția esențială dintre imaginea perceptivă, oferită de simțuri, și imaginea poetică, rod al imaginației creatoare, G. Bachelard afirmă că funcția definitorie a acesteia din urmă este de a *deforma* imaginile formate de percepții, ea fiind „facultatea de a ne elibera de imaginile primare, de a *schimba* imaginile”.¹ Cu alte cuvinte, o *acțiune imaginantă*, prin care o imagine *prezentă* ne face să ne gândim la o imagine *absentă*. Doar în cazul în care o astfel de imagine ocazională determină o explozie de imagini, un complex imaginativ, putem vorbi cu adevărat de imaginație productivă. Chiar dacă imaginarul își „depune” imaginile în poem, el se prezintă întotdeauna drept un *dincolo* de imagini, un *mai mult* decât acestea. „Poemul este în mod esențial o *aspirație către imagini noi*. El corespunde nevoii esențiale de *noutate* ce caracterizează psihicul uman”. Aspirație care nu ar fi posibilă decât prin ceea ce Bachelard numește *mobilitatea imaginilor*, un fel de mobilitate spirituală, cea mai însuflețită, care, în perspectiva dinamicii imaginare, depășește forma în care se fixează o imagine particulară, pentru a o vedea în devenirea (sau în „cinetica” ei). Prin urmare, imaginea trebuie studiată în mișcare, în chiar dinamica ce-i e definitorie, căci ea însăși este mereu creatoare, o imagine *vie*: noutate și deschidere a viului în propria noastră înțelegere. Totodată, fiind imagini create *de și în limbaj*, ele nu se desprind de gândire. Doar că, în cazul imaginilor literare autentice, nu mai vorbim de o activitate cogitantă închisă în propriul exercițiu ideatic (așa cum se întâmplă în discursul filosofic); nu o „gândire fără imagini”, ci o gândire care, prin limbaj, se exprimă într-o imagine nouă, se îmbogățește îmbogățind limba. Abia acum, așa cum spune Bachelard, „ființa devine cuvânt. Cuvântul apare pe piscul psihic al ființei. Cuvântul se revelează drept devenirea nemijlocită a psihismului uman”. E o dublă solicitare: la trăire și la vorbire. Fiecare imagine, pentru a răsună în noi (pentru a-și face auzită semnificația), trebuie „dezrădăcinată” din solul obișnuințelor noastre, din bineînțelesul static al deja-trăitului, pentru a resimți – în rolul imaginant al limbajului – noutatea care ni se oferă. Mișcarea imaginilor ne pune în mișcare, determinându-ne să părăsim ceea ce se vede și se spune în favoarea a ceea ce se imaginează.

¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1987, pp. 7-26 (pagini din care vom cita în continuare).

„Realismul irealității” e rodul acestui travaliu creator, o proiecție a ființei pe ecranul unui nou orizont. *Imaginația deschisă* deschide o altă perspectivă, „dublează fiecare impresie cu o nouă imagine”. Ființa care scrie e totodată ființa transpusă, pe cale de-a fi scrisă, așa cum mărturisește Rilke: „De data aceasta eu voi fi scris. Sunt impresia care se va prefăce”.² Prefacerea – sau trans-spunerea – este tocmai esența acestui dinamism înnoitor.

„Poezia este primul fenomen al tăcerii”.³ Fiecare cuvânt ascunde sub – sau mai degrabă *prin* – imaginea expresiei sale un timp al acțiunii proprii, altul decât timpul concret, uniformizant și nivelator. Timpul imaginii este relief, pliu al duratei intime; ea păstrează vie tăcerea atentă din care s-a ivit cuvântul, vigilența originară care îl hrănește. Poemul e zămislit „pe timpul tăcut, pe un timp nefragmentat, pe care nimic nu-l grăbește și nici nu-l conduce (...), pe timpul libertății noastre”. Tăcere care face posibilă nașterea cuvântului dintr-un fel de pat germinativ în care încolțește tot ce poate fi spus și ascultat. Tăcere rezonantă, căci ea își potrivește măsura cu inflexiunile trăirii și ale înțelegerii, găsind nu doar cuvântul potrivit pentru a-i exprima sensul, ci imaginea activă, semnificația reveriei căreia îi dă curs liber. Înțelegerea poeziei și a „imaginii literare” integrează visarea și semnificația, „lăsând visării răgazul de a-și afla semnul, de a-și forma încet semnificația”. Pentru Bachelard, acțiunea semnificantă a imaginii poetice este intim legată de reveria liberă de orice constrângere formală. Semnul nu e aici o reconvocare a ceva trecut, în felul unei amintiri, marcă a ceea ce nu mai este. Semnul nu depinde de nimic anterior lui, fiind creat – găsit – de reveria indusă de imagine. Semnul odată aflat – căci orice imagine *face* într-un fel semn, arătându-se pe sine – indică drumul spre semnificație, care nu e dată ci se face pe sine printr-o abatere de la sensul obișnuit. „O imagine literară – spune Bachelard – este un *sens* în stare născândă; cuvântul – vechiul cuvânt – dobândește aici o nouă semnificație”. Se observă în ce constă noutatea necesară (și obligatorie) a imaginii literare: ea e legată de înnoirea semnificației cuvintelor. Dacă în imagine sensul abia se naște (căci nu se poate vorbi aici de imagini fără sens), dacă se ivește așadar – ca semnificabil originar – în chiar ivirea imaginii, el face posibil noul complex al semnificării. Aici însă, la nivelul acestui tot indivizibil, înțelegerea albă ia act de trupul poetat în manifestarea sa unitivă originară, în „relația intuitivă care menține împreună sensul și imaginea”.⁴

Revenind la problema tăcerii originare ce subîntinde imaginea poetică, putem remarca integrarea tăcerii în poem. „Principiul tăcerii în poezie este o gândire ascunsă, o gândire secretă”.⁵ Am spune o gândire *albă*, precum foaia de hârtie ce așteaptă scriitura.⁶ Gândire ce iese însă în imagine de îndată ce poemul este citit și înțeles. Căci imaginea semnifică, ea comunică înțelegerii un conținut semnificant. Lectura răbdătoare, pe care Bachelard o numește „visătoare”, surprinde gândul încapsulat în imagine, gând tăcut, ascuns sub sedimentele expresive; ea dezvoltă astfel, strat după strat, o adevărată „geologie a tăcerii”. Tăcere cu dublu sens: cea din care se naște cuvântul poetic ce-și rostește semnificația în imagine; și aceea care definește lumea amuțită, eclipsată, redusă la tăcerea nesemnificabilului, tocmai pentru ca ceea ce e de spus să poată fi auzit. „O tăcere adâncă textual prin care poetul îl obligă pe cititor să asculte gândul, departe de zgomotele sensibile, de vechiul murmur al verbelor de altădată. Iar când tăcerea aceasta e deplină, ne e dat să înțelegem ciudatul suflu expresiv, elanul vital al unei mărturisiri”. Așa cum mărturisește Rilke, citat de Bachelard:

² Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, Ed. Univers, București, 1982, p. 29.

³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 281-288.

⁴ Paul Ricœur, *Metafora vie*, Ed. Univers, București, 1984, p. 330.

⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 285.

⁶ „Pagina albă! Un imens deșert care trebuie traversat și care nu este niciodată străbătut” (G. Bachelard, *Flacăra unei lumânări*, ed. cit., p. 131).

„Dor de neant. Respir în Domnul. Vânt”.⁷ Sublimare *dialectică* prin care tot ceea ce suflă și zboară se îmbogățește cu o nouă semnificație; totodată, sublimare *transcendentă*, căci ceea ce zboară și suflă *altfel* ne transpune într-un dincolo al visării și al revelării. Proces lent, răbdător, întrucât imaginile „se revelează încetul cu încetul atât într-o adevărată devenire imaginantă, cât și într-o sporire a semnificațiilor”.⁸ Spuneam că timpul imaginii e relief, pliu al duratei intime; fiind o realitate psihică, imaginea literară „are un relief special, mai exact ea este relieful psihic, psihismul pe mai multe planuri”. Este, cu alte cuvinte, polifonică, pentru că e polisemantică.

Funcția irealului. Gaston Bachelard și Jean-Paul Sartre

Absoluta noutate pe care o aduce (sau o induce) imaginea literară înseamnă totodată eliberare de orice antecedentă. Am văzut că „vechiul” cuvânt, dobândind o altă semnificație, dispăre ca atare din vedere; la fel „nu există poezie antecedentă actului verbului poetic. Nu există realitate anterioară imaginii literare”. Imaginile poetice cresc pe un sol virgin, absolut pur; ele nu-și trag seva (semnificația) din alte imagini care le preced ori dintr-o realitate care le e exterioară. Ele presupun o creație internă, care folosește doar materiale ce-i sunt proprii, fără a împrumuta nimic din ceea ce le e străin. „Imaginea literară nu înveșmântează o imagine goală, nu dă cuvântul unei imagini mute”, căci ea nu se adaugă – precum un înveliș – unei alte imagini prealabile pe care ar îmbrăca-o în haine noi și i-ar da cuvântul. Ea strălucește de la bun început prin sine, vorbește cu propriul orizont semnificant, întrucât „în noi, imaginația vorbește, visele vorbesc, gândurile vorbesc”. Totul e vorbitor în actul creației, imaginea vorbind limbajul noutății. Literatura reprezintă astfel „o *emergență* a imaginației”. Aici nu doar vechiul cuvânt se eclipsează, ci și comuna realitate („realul e atât de departe”), chiar și gândirea care vrea să spună ceva în timp ce mâna scrie altceva, nu potrivit dicțiunii ideilor ci legilor irealului („Ceea ce aveam de spus e atât de grabnic înlocuit de ceea ce ne surprindem scriind încât simțim că limbajul scris își creează propriul univers”).⁹ Chiar și atunci când ne referim la imagini literare izolate, imaginarul deschide orizontul unui univers specific, ceea ce îl determină pe Bachelard să vorbească despre „funcțiile cosmice ale literaturii”: „O imagine literară e de ajuns uneori să ne transporte dintr-un univers într-altul. Prin aceasta imaginea literară apare ca funcția cea mai inovatoare a limbajului”. „Imaginea literară este un exploziv”, neantizând tot ce există (universul nostru contingent, cuvintele deja date, obișnuințele tradiționalizate), pentru a pune cuvintele în mișcare, în deschiderea spre semnificații nebănuite, conform funcției imaginante. Spunând că „limbajul evoluează prin imaginile sale mai mult decât prin efortul său semantic”, poeticianul se referă la funcția imaginantă care dă naștere noii semnificații, în răspărul sensului propriu cuvântului gândirii. Nu vreun efort ori vreo dorință de semnificare definesc travaliul imaginației ci, dimpotrivă, imaginația pune pe calea semnificării, dă sens noului orizont pe care îl deschide. Limbajul nu e decât receptacolul manifestant al imaginilor create, locul în care ele iau cuvântul.

Mai rare sunt situațiile în care nimic nu preexistă emergenței limbajului în puritatea imaginii, doar un limbaj deja dat, depășit în chiar semnificația poetică a imaginii. „Fără regiunea sublimării absolute (...) nu se poate revela polaritatea exactă a poeziei”,¹⁰ ruptura de

⁷ *Sonetele către Orfeu*, Partea întâi, III, în Rainer Maria Rilke, *Elegiile duineze. Sonetele către Orfeu*, Ed. Univers, București, 1978, p. 327.

⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 286.

⁹ Bachelard vorbește despre visătorul de flori care percepe devenirea luminii „ca pe o depășire a vizibilului, ca pe o transcendere a realității”; la fel, creând „în realitatea irealității”, poetul exprimă „realul cu ajutorul irealului” (*Flacăra unei lumânări*, Ed. Anastasia, București, 1994, pp. 96, 97).

¹⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, pp. 14-17.

semnificare ce pune sensul în derivă. Mișcare „tectonică” ce deplasează straturile lingvistice, înălțându-le pe acelea care configurează spațiul imaginii și îl pun în relief. Fenomenologia nu studiază decât imagini poetice „în realitatea lor de vârf”. Sublimarea implică această altitudine, această cotă a purității limbajului, a cărui imagine nu depinde de vreo cunoaștere și nici de datele empirice ale sensibilității: „opera dobândește un asemenea relief mai presus de viață încât viața nu o mai explică”. Dinspre viață, nicio explicație nu poate lumina creația; dimpotrivă, creația este o putere ontologică, reverberată asupra vieții înseși. Imaginea nu se dă ca simplu substitut al realității sensibile, ci o îmbogățește pe aceasta cu elemente noi, așa cum, despre trandafirii pictați de Elstir, Proust spune că sunt „o varietate nouă cu care acest pictor, ca un inginer horticultor, îmbogățise familia Trandafirilor”. Imaginea e un produs direct al imaginației, nu imagine resuscitată, văzută sau păstrată în memorie. Imaginația, „putere majoră a naturii umane”, are darul de a ne desprinde atât de trecut cât și de realitate. Ea deschide orizontul unui viitor, dă semn că ceva e pe cale și urmează să vină. „Funcției realului (...) trebuie să-i adăugăm o funcție a irealului”, a ceea ce nu e încă dar îi e dat să fie, să sporească realul investindu-l cu noi posibilități ale ființării.¹¹ Dacă a imagina înseamnă a prevedea, fenomenologia poeziei urmărește să pre-vadă ivirea imaginii în originea ei absolută, ceea ce pre-vine în apariția ei ireală, în ultimă instanță – prin chiar refracția ce dă irealul – emergența unei realități noi.¹² Aici condițiile „reale” nu mai sunt determinante; ele presupun însă lucruri *inimaginabile*. Imaginația se situează în locul exact al unui nou punct de vedere, creând o altă perspectivă, „tocmai acolo unde funcția irealului vine să seducă ori să neliniștească – să trezească – ființa ațipită în automatismele sale”. În primul rând, automatismul limbajului, demontat de actul sublimării pure.¹³ Văzută de pe acest „vârf” al imaginii poetice, de la nivelul acestui „spațiu fericit”, imaginația reproductivă nu mai înseamnă mare lucru. Ea va fi înlocuită de *imaginația epifanică*.¹⁴

Referitor la problema spinoasă a *realității irealității* sau a *funcției irealului*, dacă avem în vedere – potrivit lui J.-P. Sartre – că „orice situare concretă și reală a conștiinței în lume este încărcată de imaginar, astfel încât ea se prezintă întotdeauna ca o depășire a realului”¹⁵ și că „apariția imaginarii în fața conștiinței e ceea ce permite sesizarea neantizării lumii drept condiția sa esențială și structura sa primă”, înseamnă, în primul rând, că „imaginarul e în fiecare caz acest *ceva* concret spre care existentul este depășit” și, în al doilea rând, că „opera de artă este un ireal”.¹⁶ Frumosul apare abia în *irealitatea noutății*, a unui lucru nemaivăzut, în

¹¹ „Astfel realul devine corelativul gândirii, iar imaginarul este, în interiorul aceluiași domeniu, cercul îngust al obiectelor de gândire pe jumătate gândite, al semi-obiectelor sau fantomelor care nu au nicio consistență, nicio legătură proprie, dispărând în soarele gândirii precum aburii dimineții și nu sunt, între gândire și ceea ce ea gândește, decât un strat subțire de negândit” (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, ed. cit., p. 50).

¹² Iar aceasta „pentru a ne apropia de un real în mod esențial diferit de realitatea primordială – care, cel mai adesea, trebuie derealizată, pentru a ne apropia o realitate mai adevărată sau doar mai locuibilă – (...), pentru a face să apară ceea ce în mod exact nu era până atunci și care *trebuie* să fie” (Jean Burgos, *Imaginar și creație*, Ed. Univers, București, 2003, p. 26).

¹³ „Metafora nu se mărginește să suspende realitatea naturală, ci deschizând sensul către imaginar, îl deschide totodată către o dimensiune de realitate care nu coincide cu ceea ce limbajul obișnuit înțelege când vorbește despre o realitate naturală” (Paul Ricœur, *Metafora vie*, ed. cit., p. 328).

¹⁴ Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, Ed. Nemira, București, 1999, p. 31.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988, pp. 358-373.

¹⁶ „Din faptul că există poezie rezultă nu numai că există ceva schimbat în univers, ci există ca o schimbare esențială de univers (...). Poezia întotdeauna inaugurează un alt *ceva*. Prin raportare la real, pe acesta îl putem numi ireal” (Maurice Blanchot, *Cartea care va să fie*, Ed. Est, Paris, Bucarest, Jérusalem, 2005, p. 329).

analogie nu cu vreun dublet al lui din lumea contingentă, ci cu realul din care se ivește și pe care îl neantizează. O face însă doar în contemplarea cuiva care îl apreciază nu întrucât reprezintă ori imită lumea, nu întrucât *seamănă* cu ceva știut (cu un *déjà-vu*); frumos este, în ultimă instanță, ceea ce *depășește* obiectul înspre irealitatea lui imaginară, eliberându-l din limitele date, deschizându-l spre idealitatea sa. Artistul se eclipsează pe sine în fața a ceea ce creează iar receptorul dobândește conștiința imaginantă necesară irealizării obiectului estetic, condiție a comprehensiunii semnificațiilor unui univers imaginar. Sartre vorbește în acest sens de „fascinația auxiliară” creată de suspensia coordonatelor spațio-temporale (deictice): poemul nu se află *în timp*, sustrăgându-se realului; se dă ca atare, se oferă „*în persoană*”, dar ca și cum ar fi absent. Totuși, această irealitate definitorie pentru condiția sa imaginară depinde, pentru a apare, de real; ea nu se poate manifesta decât prin intermediul unor *analogia* circumscrise spațio-temporal. Dar pentru a o percepe și înțelege conform acestui raport analogic, trebuie operată o „reducție imaginantă”, adică o proiecție într-un altundeva, într-o perpetuă absență. Ceea ce Sartre înțelege prin *reducție imaginantă* privește punerea în paranteză a contextului real în care apare irealitatea imaginară a operei. Dacă aceasta din urmă se dă ca absență, aceasta numai în raport (de analogie) cu realul prezent: apariția ei nu face parte ca atare din ceea ce apare în mod obișnuit în realitate, nu se înscrie printre datele aparițiilor mundane. Deși apare în *acest* real, este un *altceva* ireal, care nu se dă decât conștiinței imaginante, în chiar neantizarea sau eclipsarea realului (și a conștiinței realizante).¹⁷

Imagina poetică: o ontologie directă

„Trebuie să fim prezenți, prezenți imaginii în chiar minutul imaginii”.¹⁸ Prezența pe care o invocă Bachelard și pe care o solicită din partea poeticianului implică o despărțire radicală de tot ce știm, o lepădare de orice dat prealabil și chiar o ignoranță luminată sau o știință nescientă, pentru a fi de față în chiar clipa inaugurală în care imaginea se ivește în toată prospețimea ei.¹⁹ Dacă există totuși o filosofie a poeziei, ea „trebuie să se nască și să renască cu ocazia unui vers dominant, în adeziunea totală față de o imagine izolată, mai exact în exazul însuși al noutății imaginii”. O filosofie fără propedeutică, nepregătită de niciun fundament teoretic, o filosofie în act ce însoțește extatic însuși actul apariției imaginii. Esențiala noutate a poemului, actualitatea lui, se manifestă în acel brusc „relief” al psihismului pe care îl reprezintă imaginea poetică, în chiar prezentul și prezența actului poetic fără trecut, nevistit de nicio instanță anterioară. Spunând că imaginea poetică nu e supusă vreunui impuls exterior, după cum nu e nici „ecoul unui trecut”, Bachelard subliniază faptul că, pe de o parte, atunci când avem în vedere raportul dintre imagine și un arhetip inconștient, acest raport nu e unul causal; pe de altă parte, în strălucirea imaginii, trecutul ajunge la o nouă prezență. Prin urmare, nedeterminată de nimic altceva decât de contextul propriei apariții, „în noutatea ei, în acțiunea ei, imaginea poetică are o ființă proprie, un dinamism propriu. Ea relevă o *ontologie directă*”. Nu una mediată de condițiile ființării, de attribute și calități

¹⁷ Merleau-Ponty vorbește în acest caz de imaginar ca loc al negării de sine, delimitându-se de poziția lui Sartre : „Ființa și imaginarul sunt pentru Sartre « obiecte », « ființări ». Pentru mine ele sunt « elemente » (în sensul lui Bachelard), adică nu obiecte ci câmpuri, ființă blândă, non-tetică, ființă înaintea ființei” (*Le Visible et l’Invisible*, ed. cit., p. 320).

¹⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, ed. cit., pp. 1-21 (pagini din care vom cita în continuare).

¹⁹ „Tot astfel după cum a fi « artist » înseamnă a ignora că există o artă dinainte dată, că există o lume dinainte dată, a citi, a vedea și a auzi opera de artă pretinde mai multă ignoranță decât știință, pretinde o știință ce se întemeiază pe o imensă ignoranță și pe un dar care nu este dinainte dat, pe care trebuie de fiecare dată să-l primești, să-l dobândești și să-l pierzi, în uitarea de sine” (Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Ed. Univers, București, 1980, p. 122).

extrinseci ce acționează drept principii cauzale. Imaginea nu e făcută cu putință; ea e puterea însăși prin care se manifestă imaginația creatoare. Având prin urmare o „sonoritate” ontologică, un sunet specific ce răsună în înțelegerea cititorului, ea are caracterul unui fenomen, al unei apariții care se pune în lumină. De aceea, doar o „fenomenologie a imaginației” și-ar putea da ca obiect de studiu fenomenul imaginii pentru a surprinde însuși momentul ivirii sale în conștiință.²⁰

Determinarea fenomenologică a imaginilor, fundament al unei adevărate metafizici a imaginației, își stabilește drept metodă scrutarea dinamicii imaginare în actualitatea ei imediată. Aspect ce pune în evidență întregul paradox al unui asemenea demers, căci el trebuie să răspundă la două întrebări complementare: „în ce fel o imagine aparte poate să apară drept concentrare a totalității psihicului? În ce fel acest eveniment aparte și efemer care e apariția unei imagini poetice singulare poate reacționa – fără nicio pregătire – asupra altor suflete, în alte inimi, și aceasta, în ciuda tuturor opreliștilor sensului comun, a tuturor gândurilor înțelepte, fericite în nemișcarea lor?”. Cu alte cuvinte, întrebările care se pun în fața unei fenomenologii a imaginii se referă, în primul rând, la modalitatea apariției în sine a unei imagini care, ca parte, conține totul; în al doilea rând, la modalitatea acțiunii ei asupra cititorului. Pe scurt: subiectivitatea imaginilor („înfiriparea imaginii într-o conștiință individuală”) și transsubiectivitatea lor, rezonanța comprehensivă. Dificultatea investigării constă în faptul că, spre deosebire de concepte care sunt constitutive, imaginile poetice sunt variaționale. Și atunci ar trebui desprinsă „acțiunea mutantă a imaginației poetice în detaliul variațiilor imaginilor”. Sarcină dificilă ce implică efortul de a șterge pe cât posibil delimitările care fac cu putință dualitatea dintre subiect și obiect. Dacă cititorul este chemat să nu ia o imagine drept un obiect, ci să-i pătrundă realitatea specifică, aceasta pentru a asocia actul conștiinței donatoare (creatoare) cu produsul său cel mai fulgurant, imaginea poetică. „La nivelul imaginii poetice, dualitatea subiectului și a obiectului este irizată, sclipitoare, mereu activă în inversiunile sale”. Imaginea reunește actul producător al conștiinței poetului și propria sa constituire de sine, ca produs ambiguu oferit înțelegerii și interpretării în toată noutatea sa. Chiar dacă poetul se află mereu la originea limbajului, „imaginea se află *înaintea* gândirii”. Subiectul creator nu produce un gând pe care apoi îl îmbracă într-o imagine pentru a-și compune poemul; imaginea e cea dintâi care apare, cu sensul ce-i e contemporan; ceea ce se oferă gândirii reprezintă o etapă ulterioară, ce însoțește din urmă funcția imaginantă a conștiinței. Sau, dacă vrem, poetul e cel care gândește în imagini, produse ale unei „conștiințe visătoare”, astfel încât ceea ce se numește gândire poetică vizează acest act cu totul paradoxal al unei gândiri lipsite de *cogito*. Ceea ce nu înseamnă, așa cum am văzut, că e lipsită de sens, căci sensul crește în chiar creșterea imaginii, dar într-un alt orizont al semnificării decât sensul gândirii comune (mai degrabă în suflet, cum spune Bachelard, decât în spirit). Cât despre cel care dorește să înțeleagă ce spune imaginea poetică, el trebuie să participe „la o lumină interioară care nu e reflexul unei lumini a lumii exterioare”. Participare ce nu presupune proiectarea unei lumini asupra contururilor mișcătoare ale imaginii pentru a căuta să le fixeze sensul; participarea e aici o viziune interioară, intrarea într-o altă lumină, bucuria de a fi luminat. Doar de aici poate porni înțelegerea adecvată și apoi, poate, gândirea interpretativă. Dacă putem vorbi de o „fenomenologie a sufletului”, aceasta întrucât „conștiința asociată sufletului este mai tihnită, mai puțin intențională decât conștiința asociată fenomenelor spiritului”. E evident că, în investigarea reveriei poetice, Bachelard e interesat cu precădere de activitatea unui *suflet* creator, și nu de cea a *spiritului* creator, manifest în compoziția și în structurarea globală a unui poem. Aici conștiința nu are încă *ce* gândi, nefiind conștiință *de*

²⁰ Moment al unei simultaneități esențiale, privilegiu exclusiv al dialecticii poetice, căci „poezia este o metafizică instantanee” (Gaston Bachelard, „Instant poétique et instant métaphysique”, în *Le Droit de rêver*, PUF, Paris, 1970, p. 224).

ceva pe care îl are în vedere. La nivelul imaginii poetice, acest demers, aproape infra-discursiv, non-intențional, vizează simpla mișcare a sufletului prin care ia naștere imaginea.²¹ Sufletul poetic e inaugural, putere primă, lumină interioară, așa cum scrie Pierre-Jean Jouve: „Poezia este un suflet ce inaugurează o formă”. În poem totul începe, cu imaginea, de la inaugurarea acestei forme, de la prezența ce vine s-o locuiască: „într-o imagine poetică sufletul își spune prezența”.

Cum înțelegem imaginea

Dubletul fenomenologic al „rezonanțelor” și al „răsunetului” distinge între ascultarea a ceea ce poemul spune prin imaginile sale propagate în unde concentrice și chemarea prin care ne conduce spre asumarea semnificațiilor în propria noastră înțelegere vorbitoare. „În rezonanță, auzim poemul, în răsunet îl vorbim, este al nostru. Răsunetul operează o răsucire a ființei”. Toate imaginile rezonante se adună într-o unitate ce răsună în întreaga noastră ființă, reverberând până în lăuntru cel mai ascuns al sufletului. „E vorba într-adevăr, prin răsunetul unei singure imagini poetice, de a determina o adevărată trezire a creației poetice până în sufletul cititorului”, căci prin noutatea ei, imaginea poetică pune în mișcare întreaga activitate lingvistică, astfel încât ea „ne așază la originea ființei vorbitoare”. Atingându-ne adâncul, imaginea se înrădăcinează în noi, e a noastră, „o nouă ființă a limbajului nostru”, exprimându-ne prin propria sa expresie: „ea e totodată o devenire expresivă și o devenire a ființei noastre”. Eveniment al unui logos care ajunge la expresie, ea ne înnoiește propria expresie. A intra în rezonanță cu acest fenomen poetic primar înseamnă a nu considera imaginea drept un obiect al privirii critice, care o traduce într-un alt limbaj decât logos-ul poetic. Intervine aici un proces ce pune în adevărata sa valoare raportul de intersubiectivitate care instituie o reșezare ontologică a ființei ce înțelege noutatea imaginii. „Noutatea esențială a imaginii poetice pune problema creativității ființei vorbitoare”, act în care conștiința imaginantă se reoriginează. Fenomenologia imaginației poetice caută să desprindă tocmai această valoare originală a imaginilor poetice. Ea presupune o lectură „fericită”, o adeziune entuziastă, simpatetică, la „fericirea imaginii”. E de la sine înțeles că această identificare ontologică cu imaginea implică un exercițiu de admirație; „în această admirație care depășește pasivitatea atitudinilor contemplative, se pare că bucuria de a citi este reflexul bucuriei de a scrie”. La fel cum imaginea se află înaintea gândirii, chiar dacă reprezintă o „emergență” a limbajului, ea e mereu puțin *deasupra* limbajului semnificant. „Poezia pune limbajul în stare de emergență”, în ea limbajul e în sărbătoare, după expresia lui Ricœur, mereu imprevizibil căci mereu liber de a trezi imagini noi.²² Dar ceea ce limbajul semnifică nu se dă decât în imagine, în libertatea acesteia de a face să apară și de a arăta mai mult decât spune cuvântul. Rezonanțele sale și răsunetul în care acestea focalizează creează „spații de limbaj” în care cuvintele trăite dau strălucire imaginii. Bachelard vorbește în acest sens de *spațiul poetic al imaginii*, spațiu imaginal al limbajului trăit la originea conștiinței imaginante, acolo unde subiectul care ia cuvântul vorbește și gândește în imagini. Dacă „subiectul vorbitor este în întregime într-o imagine poetică”, aceasta pentru că, neavând un obiect propriu-zis al vorbirii, ceea ce se exprimă în limbaj creează instantaneu un spațiu de rezonanță imagistică, în orizontul căruia apare lumina noii imagini vorbitoare.

²¹ Deși natura imaginii ne este revelată „printr-o intuiție imediată”, imaginea nu este aici – încă – „un anumit tip de conștiință”, „conștiință de ceva” (Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Quadrige / PUF, Paris, 1983, pp. 102, 162).

²² Noutatea acestui limbaj „sărbătoresc” constă de fapt în reoriginarea sa creatoare, căci poezia „procedează la restaurarea limbajului, aducându-l la obârșie” (Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, București, 1971, p. 51).

A lua, prin urmare, imaginea în ființa ei, nedeterminată de nicio preexistență, înseamnă a pătrunde în chiar deschiderea spațiului poetic, în sfera unei „sublimări pure”, absolute. „Conștiința poetică e atât de absorbită de imaginea care apare prin limbaj, deasupra limbajului obișnuit, ea vorbește, cu imaginea poetică, un limbaj atât de nou încât nu mai putem lua în considerare corelații între trecut și prezent”. Noutatea imaginii, prezența ei absolută creează noul limbaj, cel care se prezintă în prezentul imaginii, dar și noua semnificație care deviază sensul cuvântului comun. Rupturi de semnificare ce definesc *semnificația poetică* a imaginii aflată „sub semnul unei ființe noi” care, după Bachelard, e „omul fericit”. Fericire a cuvântului care, chiar dacă exprimă drama existenței, o depășește prin sublimare, ceea ce nu înseamnă că drama ar fi trădată ori dezmințită în vreun fel; pur și simplu, în imagine, ea se spune altfel, se deschide în noul spațiu poetic pe care îl face posibil. Totodată, ceea ce e resimțit ca dramatic ar putea fi o experiență anterioară creației poetice, iar atunci imaginea nu ar face decât să re-semnifice datele unei preexistențe. Problema care se pune e dacă imaginea, desprinsă de orice determinare, așa cum cere Bachelard, e în măsură să exprime o dramă netrăit anterior, o dramă care se dă abia cu nașterea imaginii: „E vorba de a trăi netrăitul și de a ne deschide spre o deschidere de limbaj”. Problemă ce implică două aspecte complementare: din punctul de vedere al creatorului și din cel al cititorului. În această situație din urmă lucrurile par destul de limpezi, în sensul că cel care citește trăiește prin participare și identificare ceea ce nu a mai trăit, asumându-și *propriul* alterității, deschizându-se spre deschiderea de limbaj a unui spațiu poetic ce nu îi rămâne străin.²³ Totuși, nu putem vorbi de o „relație fericită” întemeiată pe experiența profunzimii al cărei prim moment este aflarea „intenției fundamentale” a aventurii poetice.²⁴ Fuziunea orizonturilor (și nu „o naivă asimilare” ce ar viza „formarea unui orizont unic”, în termenii lui Gadamer) constă într-o participare la o sferă de sens comună, deschiderea față de intenția textuală, dar reluarea sensului sau *parousia* identicului este mediată de „acordul absent sau tulburat”, de o „apropriere” tensionată a alterității textului care nu are pretenția de a restabili experiența originară a artistului, de a întemeia posibilitatea înțelegerii pe ipoteza unei „congenialități” care l-ar uni pe creatorul operei cu interpretul acesteia. Dacă ne e dat să experiem o actualizare prin co-participare, aceasta nu prin „reprivatizarea” unui *Erlebnis*, ca la Dilthey, printr-o interpretare reproductivă, ci prin deschiderea ascultătoare la ceea ce spune textul și „aplicarea” la situația prezentă a interpretului. Aici, „prin simplul fapt de a înțelege, înțelegem altfel”.²⁵ În prima situație însă – în ceea ce îl privește pe creator – lucrurile stau diferit; dacă Pierre-Jean Jouve, dat drept exemplu, are dreptate când spune că „poezia își depășește constant originile și, pătîmind mai departe în extaz sau în mahnire, rămâne mai liberă”, atunci creatorul, în chiar actul creației, nu doar trăiește netrăitul, ci *sublimează* datul trăirii, depășindu-l în datele sale concrete, biografice. Este, printre altele, cazul experienței proustiene, în care am putea vorbi de două momente distincte, deși inseparabile: momentul biografic, datat, al survenirii amintirii, și momentul semnificației poetice pe care o face posibilă scriitura imaginii. A căuta să aflăm care din cele două e mai autentic pune o falsă problemă, la fel aceea de a considera că al doilea moment nu ar fi decât o rețrăire ori o transcriere a celui dintâi. E clar că imaginea suscitată în deschiderea limbajului e anticipată de o experiență reală a trecutului, nefiind însă totodată predeterminată. Deși trecutul nu e doar prezent drept condiție de posibilitate a nașterii imaginii ci și re-prezentat în și prin aceasta, el

²³ „Ceea ce facem să devină al nostru, însușindu-ni-l pentru noi înșine, nu e o experiență străină sau o intenție îndepărtată, ci orizontul unei lumi spre care duce opera” (Paul Ricœur, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010, p. 116).

²⁴ Cf. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1976, pp. 9-12.

²⁵ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976, pp. 137, 147, 149, 152).

nu determină strict cauzal emergența limbajului. Ceea ce pare să fie o cauză ocazională e recuperat, reconvocat nu într-o retrăire repetitivă, imitativă, ci sublimat în „forma pură a limbajului”, în noutatea imprezibilă a unei imagini surprinzătoare. Este un act de transcendere creatoare, de recunoaștere a ceea ce e numit, ca ceva nemaîntâlnit, pus în deschiderea devenirii.²⁶

Bibliografie

- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1987
Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981
Bachelard, Gaston, *Le Droit de rêver*, PUF, Paris, 1970
Bachelard, Gaston, *Flacăra unei lumânări*, Anastasia, București, 1994
Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Univers, București, 1980
Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, Est, Paris, Bucarest, Jérusalem, 2005
Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, Univers, București, 2003
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Univers, București, 1971
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii*, Nemira, București, 1999
Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976
Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964
Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1976
Rilke, Rainer Maria, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, Univers, București, 1982
Rilke, Rainer Maria, *Elegiile duineze. Sonetele către Orfeu*, Univers, București, 1978
Ricœur, Paul, *Metafora vie*, Univers, București, 1984
Ricœur, Paul, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010
Sartre, Jean-Paul, *L'imagination*, Quadrige / PUF, Paris, 1983
Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988
Wunenburger, Jean-Jacques, *Filosofia imaginilor*, Polirom, Iași, 2004

²⁶ „În această experiență, atât de bine descrisă de Proust, este vorba nu de suprainprimarea unei imagini vechi și a unei imagini contemporane, ci de o atitudine reprezentativă care face să coincidă un conținut de experiență din trecut cu un conținut de experiență din prezent”. Astfel, imaginea mnezică regăsește, grație percepției, „o intensitate actuală, ceea ce face posibilă conștientizarea identității și deci atemporalității lor” (Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iași, 2004, pp. 51, 52).

NATIONALISM AND PROBITY

Petronela-Gabriela ȚEBREAN

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Constantin Fântâneru's publishing activity is mainly related to "Universul" ["Universe"] and then to "Universul literar" ["Literary Universe"], social and literary publications. Less known are his articles published in the nationalist doctrine newspaper "Ideea liberă" ["Free idea"], that are attractive by his speculative ideas. His adherence to doctrine can be justified by the promise of preserving the integrity of national and local specificities, both integrated into a new humanism.

Keywords: nationalist doctrine, integrity, humanism, spiritual foundation

Un palier mai puțin cunoscut al preocupărilor scriitorului Constantin Fântâneru este activitatea sa publicistică, începută după afirmarea cu microromanul *Interior* (1932). Activitățile sale, inițial insignifiante și de ordin secundar dobândesc treptat un suflu autentic și notabil prin cronicile literare publicate în „Universul” și, ulterior, în „Universul literar”.

În privința biografiei sale, se poate menționa că în 1935 i se oferă șansa de a intra în redacția ziarului „Prezentul” condus de Virgil Madgearu și „conceput ca să lupte împotriva cotidianului liberal «Argus» prin difuzarea ideilor noi în economia politică”¹. La recomandarea lui Paul Sterian, colaborator al periodicului, Constantin Fântâneru este angajat pe un post de secretar. Fiind un ziar cu specific economic și financiar, cu numeroase studii de caz și statistici, semnatarii articolelor sunt avocați, juriști, economiști, funcționari superiori ai Ministerului de Finanțe sau ai Băncii Naționale, profesori universitari în domeniu (Ernest Ene, Leon Paves, Constantin Tonegaru, Petru Roman, Mircea Durma etc.). Pe lângă rubricile specifice, *Cronica financiară*, *Cronica fiscală*, *Cronica agricolă*, *Acte juridice și comerciale*, *Ultima oră*, apar și secțiunile *Cronică dramatică*, *Cărți și reviste*. Autorul nu semnează niciun articol în „Prezentul”, având îndatorirea prioritară de a întocmi dosare de presă și de a corecta articolele în vederea publicării: „Lipsit de cunoștințe economice, străin de doctrinele lui R. Bücher și W. Sombart, nefamiliarizat cu problema breslelor și a băncilor rurale, e totuși angajat pentru strângerea știrilor din presă și pentru rescrierea unor articole ce trebuiau făcute «publicabile».”²

Din consemnările sale memorialistice rețin atenția câteva aspecte neobișnuite despre mediul gazetăresc al „Prezentului”. Apartamentul vechi și mizer al redacției contrastează cu prestața colaboratorilor prezentabili, eleganți, aparținând protipendadei capitalei. Cu toate că tânărul Constantin Fântâneru este doct, educat, un scriitor afirmat, secretarul de redacție îl tratează cu nervozitate și reticență mai ales când sarcinile sunt îndeplinite parțial prin omiterea unor semnalări din presă: „Tăiam cu foarfeca în fiecare dimineață tot ce se scria în presă despre ziarul *Prezentul*, despre colaboratorii lui, despre articolele de fond. Lipeam apoi cu meticulozitate într-un dosar toate aceste tăieturi, menționând data și publicația din care erau decupate.”³ Mediul este neprielnic afirmării și evoluției sale, ceea ce-l determină să caute alte oportunități profesionale.

¹ Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, Ediție și îngrijirea textului de Aurel Sasu și Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009, p. 13.

² Aurel Sasu, *Prefață*, op. cit., p. 9.

³ Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, op. cit., p. 13.

De la redacția publicației „Prezentul” trece, la începutul anului 1936⁴, la cea a ziarului „Universul”, unul dintre cele mai influente ale epocii, scriitorul oferind o lămurire a circumstanțelor care i-au favorizat schimbarea, și anume: „Prin recomandarea părintelui unui elev, pe care îl meditam și care era prieten cu Ștefan Brăiloiu, unul din ginerii lui Stelian Popescu”⁵. Conducător de Stelian Popescu, ziarul „Universul” este un bine titrat periodic al vremii. Nici aici nu este angajat ca să-și valorifice abilitățile exegetice, ci sub titulatura de „șef de cabinet”⁶, Constantin Fântâneru îndeplinește numeroase sarcini de secretariat evocate în romanul de factură autobiografică *Slujba din hol* (2009).

În cadrul redacției cunoaște personalități importante din domeniile politic, social și economic (mareșalul Antonescu, profesorul neurolog Gheorghe Marinescu, criticul literar Nichifor Crainic, poetul George Gregorian, scriitorul politician I. Al. Brătescu-Voinești etc.), dar rolul său principal era de intermediere, de facilitare a întrevederilor patronului cu vizitatorii de seamă. În ziarul „Universul” sunt publicate sub semnătura lui (Constantin Fântâneru, C. Fântâneru, F., f.) cronici literare, cronici plastice, note informative, articole de conotație religioasă care anunță acuitatea analitică, subtilitatea interpretării și precizia asertivă a viitorului cronicar literar de la „Universul literar”. Se pot întrezări în rândurile scrise diversitatea lecturilor din variate arii de cunoaștere (literatură, critică, filosofie, religie etc.) și tendința de valorizare a textelor printr-o abordare demnă, uneori deghizat-polemică, fără delimitări deranjante, incisive. Este poate activitatea cea mai prolifică a autorului în domeniul criticii de întâmpinare, întrucât reușește să fundamenteze câteva principii hermeneutice și să respecte un program estetic. Din păcate, spre finalul activității sale la „Universul literar” (1941), și-a pierdut din acuratețea exegetică.

Ceea ce face subiectul acestui articol este colaborarea scriitorului la revista bilunară de doctrină și polemică naționalistă „Idea liberă” (din septembrie 1937 până în ianuarie 1938). Asemeni altor tineri cuceriți de idealul promis de doctrina extremistă, Constantin Fântâneru se implică în dezbaterile vremii, cu mențiunea că își păstrează câteva din „obsesiile”, ideile care l-au preocupat întreaga existență. El colaborează „alături de câțiva prieteni cu experiență și prestigiu în rândurile generației tinere”⁷, printre care: N. Porsenna, Vintilă F. Pantazopol, Emanuel Voinescu, Mihail Polihroniade, Mircea Mateescu, N. N. Teianu, Mihai Niculescu, I. Gr. Periețeanu, Radu Gyr, Simion Stolnicu.

Perspectiva integrității naționale și a păstrării specificului autohton prin nașterea unui nou umanism vehiculat de ideologia legionară justifică parțial adeziunea doctrinară a lui Constantin Fântâneru: „Omul nou cere să dăm semnificație orișicui și la orice, faptelor noastre, în primul rând (...) Pornind de la teme simple de îndemânare și aspect cotidian, omul nou ar sfârși în mod firesc, în absolut. Legăturile sale cu spiritualitatea ar fi indicate prin vocație. (...) Solidaritatea națională și integrarea în istorie ar fi dominantele soartei sale.”⁸

Interesul autorului pentru ideologia legionară transpare și în câteva articole publicate aproximativ în aceeași perioadă (sfârșitul lui 1937 – începutul lui 1938) în ziarul „Universul”, unde se dovedește a fi partizanul mișcării naționaliste din considerente personale: „Mișcarea

⁴ Printre primele texte semnate de Constantin Fântâneru, apărute în luna februarie și martie 1936, se găsesc conferințele prof. dr. Chr. Musceleanu, „Știință și adevăr” (în „Universul”, anul 53, nr. 37, 7 februarie 1936, p. 10), respectiv „Radiațiunile materiei vii” (în „Universul”, anul 53, nr. 62, 3 martie 1936, p. 8).

⁵ Constantin Fântâneru, *Jurnale*, vol. II. *Semenul uitat*, Ediție critică de Aurel Sasu, Liliana Burlacu și Doru George Burlacu, Prefață și notă asupra ediției de Aurel Sasu, Editura Comunicare.ro, Editura Eikon, București, 2012, p. 93.

⁶ Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, op. cit., p. 14.

⁷ Victor Durnea, *O restituire incompletă: proza lui Constantin Fântâneru*, în „Convorbiri literare”, anul CXXXVII, octombrie 2003, nr. 10 (94), p. 79.

⁸ Constantin Fântâneru, *Omul nou*, în „Idea liberă”, anul I, nr. 7, 14 noiembrie 1937, p. 8.

naționalistă de azi excelează prin puritate, prin rezervă de altruism, prin capacitate de jertfă. Ea își are stilul său de viață, din care nu lipsește smerenia ortodoxă, dar nici vigoarea latină. Reforma e dublă, în suflet și în fapte.”⁹ Nu se poate omite în acest context faptul că el se erijează de-a lungul întregii sale activități într-un căutător al purității în artă, al valențelor religioase și teleologice, al urmelor civilizației și culturii greco-latine în scrierile modernilor. Din acest punct de vedere, ideologia a corespuns crezului și așteptărilor sale intime de a vedea impusă „supremația artei mari”¹⁰ în rândul tinerilor care au identificat în doctrina legionară „o direcție de muncă intelectuală și o metodă de determinare a specificului românesc”¹¹, o modalitate de a asigura emersiunea creațiilor naționale pe plan universal și evidențierea virtuților autohtone printr-un proces de purificare etică.

De asemenea, se observă atitudini antisemitice explicit exprimate: „Evreii nu iubesc România și cu atât mai mult pe români. Orgoliul de popor ales îl arborează cu trufie la primul prilej pe care îl au, iar pentru tine, neam legat de pământul tău de mii de ani, n-are decât dispreț. (...) le este indiferentă țara în care vor trăi numai să fie bogată și buna credință a locuitorilor să aibă ceva din primitivitatea patriarhală.”¹² Pornind cu premisa că intervențiile străinilor provoacă un regim de panică și chiar o lipsă de încredere în victoria „românismului” – ca afirmare a spiritualității – autorul lansează diatribe acerbe: „Fiindcă evreii sunt buni psihologi, cunosc nepăsarea streinilor în documentarea lor asupra României. Își iau ei misiunea de a documenta și de a sugera demersuri. Și din informațiile lor, România reiese, într-adevăr, că e o țară cine știe din ce parte a globului, fără geografie și fără istorie, care poate fi foarte lesne pusă la punct prin dojeniri diplomatice!”¹³ Ceea ce combate este, paradoxal, spiritul speculativ, de care el însuși dă dovadă în articolele sale. Aserțiunile dețin un rol informativ, fără a instiga realmente la revoltă. Totuși, ideile exprimate sunt părtinitoare, sunt circumscrise direcției impuse de orientarea publicației.

Iubirea de patrie este o prerogativă a spiritului naționalist. Așa cum țăranul făcea dovada unui „agnosticism înțeleghător”¹⁴, o cunoaștere virtuală, o acceptare a misterului ca atare, fiindcă e creația divinității care i-a dat un sens necunoscut omului, „patriotul are o intuiție foarte netă a eternității”¹⁵. Raportarea omului la propria patrie este și o chestiune de probitate morală, ființa umană fiind parte integrantă a istoriei sale, privită într-o perpetuă devenire: „Lui îi este aproape imposibil să conceapă dispariția neamului său, ștergerea lui din istorie. (...) Sentimentul patriotic începe așadar să fie o problemă a ieșirii din condiția umană, adică a realizării de sine.”¹⁶

Câteva afirmații devin axiome ale realităților imuabile, ce par a transcende timpul și epoca: „A prețui un om politic adevărat înseamnă a te complăce într-un mănunchi de abstractizări care nu au altă valoare decât aceea că sunt propriile noastre atitudini față de politic și social. (...) Idealul nu se măsoară după dimensiuni, ci după intensitate, cu credința

⁹ Idem, *Ovid Densusianu-fiul: „Furtuna”, roman*, în „Universul”, anul 54, nr. 353, 23 decembrie 1937, p. 10.

¹⁰ Idem, *Cartea în 1937*, în „Universul”, anul 55, nr. 3, 4 ianuarie 1938, p. 8.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹² Idem, *O poziție câștigată pentru totdeauna*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 17, 30 ianuarie 1938, p. 7.

¹³ Idem, *Regim de panică*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 15, 16 ianuarie 1938, p. 7.

¹⁴ Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, Îngrijirea ediției, adnotări, nota asupra ediției și tabelul biobibliografic de Ileana Băncilă, ediția a II-a, Editura Marineasa, Timișoara, 1995, p. 114.

¹⁵ Constantin Fântâneru, *Sentimentul iubirii de Patrie*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 8, 21 noiembrie 1937, p. 6.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

și sinceritatea cu care îl alimentăm.”¹⁷ Se impune, așadar, ca o necesitate trecerea în plan secund a pragmatismului, a imposturii prin exacerbarea trăirilor veritabile și oneste.

Românilor le lipsesc rădăcinile, fondul, pentru a avea forme bine fundamentate, dar și cunoașterea folclorului, a misterele daco-romane ce le configurează profilul. Evident că teoria maioreșciană a formelor fără fond revine programatic în articolele autorului: „A existat o evadare spre India și una spre America – au încercat să le facă momente de spiritualitate românească; trebuia o cunoaștere a realităților românești.”¹⁸ Influența gânditorilor de notorietate din Europa a fost una benefică, în sensul devenirii întru sine, de punere în practică a unei voințe eliberatoare: „Generația actuală a avut o sete sinceră de cunoaștere și măiestrie pe care și i-a luat din apus: Gide, Kierkegaard, Papini au turburat-o real. (...) Generația s-a umilit pe sine nu spre a-și dovedi virtutea mântuirii prin confesiune sau prin renunțare la orice aspirație de depășire, ci din oroare de propriul său destin și împotriva neșansei și mediocrității.”¹⁹

Constantin Fântâneru a făcut parte din generația anilor '30, caracterizată prin teribilism, insurgență și care a știut într-o oarecare măsură să se promoveze. Petru Comarnescu, consacrat pe plan literar ca exeget, este considerat de Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Ionescu ca un lider al generației lor, datorită faptului că a dinamizat o serie de grupări literare (*Gruparea Intelectuală*, *Forum*, *Criterion* ș. a.). În cadrul grupărilor vremii, Constantin Fântâneru ar putea fi integrat celor încrezători în „idealul cultural neoclasic, umanist, universalist, echilibrat”²⁰ (Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Tudor Vianu, Camil Petrescu). În definitiv, cu toții au fost preocupați de valorificarea unor teme precum: experiențele inedite, problematica identității și a marginalității, revolta și refuzul promiscuității, negarea legilor și a convențiilor sociale pentru afirmarea libertății. S-a remarcat, pe bună dreptate, orientarea spre alte centre iradiante ale vieții, valorificarea unor subiecte fecunde de substanță antropologică și psihologică în configurarea unui umanism adecvat tendințelor socio-culturale.

Colaborarea la revista „Idea liberă” este una de scurtă durată, pasageră. Nici în istorii literare, nici în scrieri memorialistice nu se găsesc informații despre implicarea lui în mediul gazetăresc. În concluzie, numai selecția textelor veritabile ce denotă spiritul analitic, acuitatea investigației, subtilitatea judecăților valorizante, având mereu în centru omenescul, adevărul imuabil al ființei și ideile eterne, face ca activitatea publicistică să primească consistență. Articolele cu amprentă subiectivă evidentă, prin subordonarea viziunii analitice domeniului religios, pierd din valoare și relevanță.

Bibliografie

Constantin Fântâneru, *Slujba din hol*, Ediție și îngrijirea textului de Aurel Sasu și Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.

Idem, *Jurnale*, vol. II. *Semenul uitat*, Ediție critică de Aurel Sasu, Liliana Burlacu și Doru George Burlacu, Prefață și notă asupra ediției de Aurel Sasu, Editura Comunicare.ro, Editura Eikon, București, 2012.

Idem, *Omul nou*, în „Idea liberă”, anul I, nr. 7, 14 noiembrie 1937, p. 8.

Idem, *Ovid Densusianu-fiul: „Furtuna”, roman*, în „Universul”, anul 54, nr. 353, 23 decembrie 1937, p. 10.

Idem, *Cartea în 1937*, în „Universul”, anul 55, nr. 3, 4 ianuarie 1938, p. 8.

¹⁷ Idem, *Personalități politice veritabile și altceva*, în „Idea liberă”, anul I, nr. 11, 12 decembrie 1937, p. 13.

¹⁸ Idem, *Momentul „România”*, în „Idea liberă”, anul I, nr. 5, 31 octombrie 1937, p. 6.

¹⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁰ Mircea Vulcănescu, *Spiritualitate*, în „Criterion”, anul I, nr. 1, 15 octombrie 1934, p. 4.

Idem, *O poziție câștigată pentru totdeauna*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 17, 30 ianuarie 1938, p. 7.

Idem, *Regim de panică*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 15, 16 ianuarie 1938, p. 7.

Idem, *Sentimentul iubirii de Patrie*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 8, 21 noiembrie 1937, p. 6.

Idem, *Personalități politice veritabile și altceva*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 11, 12 decembrie 1937, p. 13.

Idem, *Momentul „România”*, în „Ideea liberă”, anul I, nr. 5, 31 octombrie 1937, p. 6.

Durnea, Victor, *O restituire incompletă: proza lui Constantin Fântâneru*, în „Convorbiri literare”, anul CXXXVII, octombrie 2003, nr. 10 (94), p. 79.

Vulcănescu, Mircea, *Spiritualitate*, în „Criterion”, anul I, nr. 1, 15 octombrie 1934, p. 4.

POSTMODERN VS. TRANSMODERN – KAFKA

Ștefan VLĂDUȚESCU and Dan Valeriu VOINEA

University of Craiova

Abstract: The study starts from the reality that today we are experiencing a postmodernity that tends to transform into a transmodernity. As it is known, the cultural, epistemological and methodological feature of postmodernism is deconstruction. Since, through communication, postmodernism has itself become canonical, it turned into transmodernism. Deconstruction (specific to postmodernism) generated the reintegration (unification – specific to transmodernism), and postmodernism thus impregnated transmodernism. Interpreted in the contemporary context, Franz Kafka's work proves to be actual. Kafka passes beyond his epoch, is postmodern and transmodern. Our research shows that Kafka's actuality consists, above all, in the human values promoted in his works and in the methods of delegitimizing humanity (the tyre technique, the de-senzationalizing technique, the delegitimizing description technique, the technique of anamorphic perspective).

Keywords: Kafka, postmodernism, transmodernism, delegitimizing techniques.

1. Introducere

Opera lui Kafka este, împreună cu aceea a lui Proust, opera cea mai radicală a secolului XX: adevărată răscruce a gândirii, loc unde se întretaie drumurile imaginarului și unde se delimitează calea regală ce duce de la maladie la cunoașterea lumii. Pornind de la liniște, punctul în care mitul maladiei sfârșește, până la cuvintele prin care se ajunge la o nouă reprezentare a lumii, Kafka, traversează epoca modernă, ieșind din această epocă. El depășește și delegitimează toate figurile și miturile modernului: țara ploioasă, timpul oprit, orele vide și perplexe, delirul imobilității, senzația răului de mare pe uscat, amețea metropolitană, precaritatea, caducitatea, tranzitorietatea și maladia. În cartea sa, după care am citat trăsăturile modernului, *Mituri și figuri ale modernului*, Franco Rella arată că epoca modernă ține de la 1800 până la 1950 și ea este “timpul în care fatuitatea și plictiseala (...) sunt trăite ca evanescență a limitelor lumii” (Rella F., 1981, p. 6).

Profesorii Antonio Sandu și Oana Alina Bradu vorbesc despre două ”paradigme conceptuale metodologice”: paradigma posmodernă și paradigma transmodernă. Aceștia arată că paradigma postmodernă este ”centrată pe o deconstrucție” ce merge ”până la nivelul identificării constructelor ce stau la baza înțelegerii realității de către subiecți” și că paradigma transmodernă s-a constituit ca o ”re-integrative perspective that focuses on the correlation and interdependence of social subsystems reconstruction social reality” (Bradu & Sandu, 2009, p. 102).

Kafka nu este un modern ortodox, ci un postmodern și un transmodern. Pentru a ne exprima cu cuvintele sale, despre Picasso, Kafka “este un deformator cu voință. (...) El se mărginește să noteze deformările care încă n-au pătruns în câmpul conștiinței noastre” (Apud Garaudy R., 1968, p. 191). Și adaugă “Arta este o oglindă care «o ia înainte», ca un ceasornic” (Apud Garaudy R., 1968, p. 191). Kafka însuși a luat-o înainte, ca un ceasornic; prin romanele sale el survolează anul 1950 în miezul zilei și trece încoace spre noi. E un bolid ce nu se poate opri, lasă în urmă, iese din limitele modernității și devine contemporanul nostru, devine postmodern, hipermodern cum zice G. Lipovetsky.

Conceptul de postmodern a fost elaborat în Italia și Statele Unite, după 1965. El a desemnat mai întâi societatea superindustrializată de după 1950, vezi David Bell (*The*

Coming of Post-Industrial Society, New York, 1973) și A. Touraine (*La société postindustriale*, H. Mulino, Bologna, 1970).

În 1971, Ihab Hassan uzează conceptul într-o lucrare de critică literară (*The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*, Oxford U.P., New York, 1971).

Conceptul începe să circule apoi și se impune definitiv după 1975. În 1979, la Paris, Jean François Lyotard publică lucrarea *Condiția postmodernă* (*La condition postmoderne*), care este apoi tradusă în italiană, spaniolă și germană. În Italia lucrarea cunoaște două ediții într-un singur an, 1981. După a doua ediție vom cita noi:

“Simplificând la maximum, putem considera «postmodernă» neîncrederea față de meta narațiuni. Este vorba, fără îndoială, de un efect al progresului științific; care presupune mai departe la rândul său neîncredere. Desuetudinii, învechirii dispozitivului metanarativ de legitimare îi corespunde în particular criza filozofiei metafizice (...). Funcția narativă își pierde functorii, își pierde marii eroi, marile pericole, marile periurii și marile scopuri. Ea se împrășteie într-o nebuloasă de elemente lingvistice narative, dar și denotative, prescriptive, descriptive etc., fiecare dintre ele vehiculând valențe pragmatice sui generis. Fiecare dintre noi trăiește la răscrucea mai multor astfel de elemente. Noi nu formăm combinații lingvistice în mod necesar stabile, iar proprietățile lor nu sunt în mod necesar comunicabile” (Lyotard J.-F., 1981, p. 6).

Pentru omul postmodern criteriile de validare s-au schimbat: valoroase sunt doar creațiile care se legitimează singure în contemporaneitate.

Pe omul postmodern nu-l mai convinge istoria, el trăiește fără a face apel la realitate, el se vrea centru de iradiatii, rege al unui “imperialism al realului”, cum zice H. Blumenberg în cartea sa despre mitul naufragiului (Blumenberg H., 1979, p. 17).

Pentru postmodernitate istoria literaturii nu mai are justificare, singura istorie este prezentul, singura literatură este cea a prezentului, cea care absoarbe din trecut ceea ce o fundamentează ca prezent. Omul postmodern nu are decât prezent.

Astăzi, arată Lyotard, “suntem în fața unui proces de delegitimare care vine din exigența de legitimare” (Lyotard J.-F., 1981, p. 72). Narațiunea postmodernă “nu produce cunoscutul, ci necunoscutul” (1981, p. 109), iar singurul ei mod de legitimare este un subiect cognitiv și practic ce presupune un erou al cunoașterii sau unul al libertății (1981, p. 58).

Recitindu-l pe Kafka, am trăit nostalgia narațiunii pierdute.

Ipoteza noastră de lucru este că romanul lui Kafka este un roman postmodern, unul care nu produce cunoscutul, ci necunoscutul, unul în care nimic nu se mai legitimează printr-o convenție, în care totul se legitimează prin sine, dacă se poate legitima, iar dacă nu, dispăre ca un preconcept prea mult uzat și prea puțin vital.

Pentru demonstrație ne vom baza pe *Procesul* și doar incidental pe *Castelul* pentru a nu lungi expunerea, încercând să arătăm că primul este un roman al delegitimării libertății, iar al doilea un roman al delegitimării cunoașterii, în timp ce eroii lor sunt antieroi ai libertății și, respectiv, ai cunoașterii.

2. Descriere și interpretare

Descrierea și interpretarea sunt luate în sensul lor dialectic pe care li-l dă Michel Charles în *Retorica lecturii*, 1977, p. 9: “orice descriere este o interpretare, dar și contrariul este adevărat”.

Descrierea adevărată este deontică. Vom adopta un sistem de descriere bazat pe : *Figuri*, vol. III (Genette G., 1972, p. 39) de G. Genette, *Logica povestirii* (Bremond C., 1981) de Claude Bremond, *Descrierea și interpretarea textului narativ* (1981), editată de Universitatea din Padova (1981) și pe *Structurile și timpul* (Serge C., 1974) de Cesare Segre.

3. Narațiunea

3.1. *Elementele narrative*

Parafrazele rezumative ale subiectelor și ale fabulelor în ambele romane coincid în parte, excepția o fac pasajele în care acționează mecanismul fenomenologic de legitimare.

Josef K. este arestat, discută cu inspectorul, apoi cu domnișoara Bürstner. Are loc primul interogatoriu în prima duminică; în a doua, Josef K. găsește sala goală, întâlnește studentul și vizitează birourile tribunalului. Prietena domnișoara Bürstner se uită la acesta și-i arată că are și ea cunoștință despre proces. Unchiul său află de proces, vine să-l ajute; îl duce la avocatul Huld unde o cunoaște pe Leni. La birou, nu mai dă atenție clienților; dar unul dintre ei, un industriaș, îl îndrumă spre pictorul Titorelli ce-i trimite ajutor. După aceasta se hotărăște să renunțe la serviciile avocatului său. Aici îl cunoaște pe negustorul Block. Trimis de directorul băncii sale să ducă la catedrală un client italian, Josef K. ascultă de la preotul tribunalului parabola legii. La un an după arestare, Josef K. este asasinat.

3.2. *Elemente non-narative*

Informații

Locuri în care se desfășoară acțiunea: în casa doamnei Grubach, unde Josef K. și domnișoara Bürstner stau cu chirie, în biroul de la bancă, în tribunalul improvizat de la etajul al cincilea al unei case, în casa avocatului Huld, în catedrală și la marginea orașului.

Timpul la care face referire povestirea

Povestea se desfășoară timp de un an cu întreruperi atât în subiect, cât și în fabulă.

Indicii

Indiciile asupra personajelor, asupra vremii și asupra obiectelor sunt rare; se pot, totuși, remarca: profesia de procurist a lui Josef K. și dorința lui de libertate, ajutorul inutil pe care-l oferă toate celelalte personaje și ploaia de la intrarea în catedrală.

3.3. *Discursul narațiunii*

Timpul

Subiectul este secționat în zece capitole. Prima povestire se desfășoară de la ora opt dimineață până la ora 12 noaptea. Segmentul retrospectiv (analepsa) prezintă o încărcătură variabilă și este inserat înainte de a veni acasă în acea zi.

Amplitudinea analepsei este foarte redusă; amplitudinea maximă corespunde încărcăturii maxime. Fiecare capitol cuprinde, fără analepse, o zi incompletă din viața lui Josef K.

Analepsele repetitive cele mai importante sunt: grija lui Josef K. pentru proces și mita pe care o presupune salvarea, achitarea.

3.4. *Durata (Viteza)*

Pauzele descriptive sunt mici (timpul subiectului este aproape simultan cu cel al fabulei). Elipsele sunt mari și esențiale, ceea ce duce la o neclaritate a fabulei. Întâlnim multe scene, timpul povestirii și cel al istoriei coincid. Josef K. rămâne, deci, aproape tot timpul în scenă.

3.5. *Modul și vocea*

Naratorul nu este unul dintre personajele povestirii și se prezintă ca exterior și omniscient, el este extradiegetic – heterodiegetic.

Am notat esența informațiilor temporale utile pentru a data toate părțile istoriei.

Interpretarea narațiunii postmoderne

În afară de discuție este că opera kafkiană, ca orice operă mare de altfel, este o operă deschisă, o operă deschisă tuturor interpretărilor, “un voiaj fără sfârșit prin secole și cărți”,

cum zice Marthe Robert, (1963, p. 203) citată și de Ion Vartic (1977, p. 150) și de Mariana Șora (1968, p. 9).

Dar tot în afara discuției este și că, așa cum arată Fritz Martini (1972, p. 502), “orice interpretare univocă a operei sale este sortită eșecului; ba mai mult, trebuie găsite pentru el categorii estetice și existențiale proprii”. Acestea sunt dovedite și de bibliografia imensă a operei, pe care o înregistrează Peter U. Beicken (1974). Pentru interpretările înregistrate până acum trimitem la rezumatele lui Peter U. Beicken. Aici se dovedește că opera kafkiană nu și-a pierdut efectul, căci “o operă trăiește atât timp cât își exercită efectul”, după afirmația lui Kark Kasik (Apud Corbea A., 1980, p. 151).

Oricum, *Procesul* și *Castelul* au fost prezentate fie ca romane pe aceeași temă (Garaudy R., 1968, p. 179), fie ca opuse (pe teren românesc părerea este susținută de Ion Vartic) (Vartic I., 1977, p. 157). Adevărul soluției de mijloc a devenit deja o figură retorică și nici noi nu vom ieși din ea. Cele două romane, ca două cărți diferite, se opun, dar, totodată, se continuă. S-ar putea chiar zice că parabola legii din *Procesul* este explicată în *Castelul*.

Kafka din *Castelul* ar fi putut fi arestat într-o dimineață, avea toate motivele, iar Josef K. din *Procesul* ar fi putut părăsi orașul pentru a merge într-un sat. K. și Josef K. sunt experiențe gemene în situații existențiale diferite. Două lucruri sunt clare: că realitatea românească din cele două romane nu se legitimează nici pentru eroi nici pentru cititori, amândoi sunt surprinși, sunt preanunțați sau înșelați în orizontul-sistemul lor de așteptare.

4. Procedee de delegitimare

4.1. Delegitimarea narațiunii prin descriere

“Pe Josef îl calomniase pesemne cineva, căci fără să fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineață arestat. În dimineața aceea, bucătăreasa doamnei Grubach (...) nu se ivi la ora obișnuită. (...) Josef K. mai așteaptă o clipă. (...) Apoi, flămând și mirat totodată, sună. Imediat se auzi o bătaie în ușă și în cameră intră un bărbat” (Kafka F., 1965, p. 39). Urmează acum prezentarea scenei arestării. Câteva lucruri se observă imediat: că prima frază are verbele propozițiilor la timpul trecut, pe când cele ce urmează au verbele la timpul prezent; deci, povestirea, nararea este la trecut, iar descrierea, prezentarea este la prezent; narațiunea precede și elimină surpriza descrierii; aflăm că a fost arestat și apoi vedem cum a fost arestat. Planul narațiunii și al descrierii nu sunt paralele și se interferează, încât între ele se creează o tensiune delegitimantă: descrierea invalidează și delegitimează narațiunea; nu narațiunea, ci descrierea consumă arestarea. Între narațiune și descriere există deci un mecanism fenomenologic automat de delegitimare. Situația este aceeași și în *Castelul*.

4.2. Tehnica surprizei refuzate

Romanele încep în zona surprizei care contrazice sistemele de așteptare. Pentru Josef K. existența autentică începe cu o surpriză: “bucătăreasa doamnei Grubach (...) nu se ivi la ora obișnuită. Asemenea lucru nu se mai întâmplase niciodată” (Kafka F., 1965, p. 39).

Autenticul începe odată cu agresiunea non-repetitivului, odată cu intrarea în unicitatea surprizei. Josef K. nu suportă surpriza, pentru el lucrul cel mai urgent în surpriză este realizarea surprizei: “pentru el era mult mai urgent acum să-și clarifice situația” (Kafka F., 1965, p. 42). Tribunalul agreează surprizele. Josef K. nu le acceptă sau dacă le acceptă le refuză tragicul: “sunt, firește, foarte surprins, doar că atunci când te afli de treizeci de ani pe lume și când ai fost nevoit să răzbați singur, așa cum mi s-a întâmplat mie, te imunizezi și nu iei prea în tragic surprizele” (Kafka F., 1965, p. 49).

Josef K. este vinovat că ignoră semnificațiile experienței și că nu se supraveghează, de aceea inspectorul îi cere: să se “supravegheze mai mult” (Kafka F., 1965, p. 50). El însuși nu-și dă seama că este vinovat și susține aceasta în fața tribunalului. Singura salvare ar fi tăcerea, păstrarea secretului, pentru că “dacă află toată lumea cum stau lucrurile, atunci urmează pedeapsa” (Kafka F., 1965, p. 124). Asta o spune unul dintre cei pedepsiți, un om al

tribunalului, Willen. Lucrul nu s-a observat până acum, fiindcă a funcționat convenția că oamenii tribunalului nu ar putea delegitima tribunalul. Pedepsiți, Willen și Franz devin oameni normali, care au încheiat un proces. A nu accepta procesul înseamnă a fi de două ori vinovat: întâi pentru că își imaginează că există o singură, o unică realitate, când, de fapt, sunt mai multe lumi posibile, apoi pentru că în singura realitate care are statut pentru tine nu accepți surpriza, elementul care o delegitimează.

Legitimarea pe care o face romanul kafkian este o delegitimare. În societatea postmodernă, cităm după Lyotard, “justiția devine astfel referentul unei mari nonacțiuni, cu același titlu de veritabilitate” (Lyotard F., 1981, p. 6).

Camus însuși, vorbind în *Mitul lui Sisif* despre firescul personajului și al cititorului și arătând că romanul kafkian este romanul unui personaj absurd, el însuși dovedește că “cu cât *Procesul* este mai absurd, cu atât «saltul» exaltat din *Castelul* apare mai emoționant și mai ilegal” (Camus A., 1969, p. 144). Ambele romane, însă, figurează un proces de ilegalizare.

4.3. Tehnica anvelopei și tehnica desenaționalizării

Două tehnici kafkiane au împiedicat observarea condiției postmoderne a romanului kafkian, condiția delegitimării lui: tehnica anvelopei și tehnica desenaționalizării.

Tehnica anvelopei face ca modelul narativ, semnificațiile narrative și ideile să fie învăluite în mai multe rânduri de fapte, oarecum contradictorii, fapte care protejează și obscurizează în același timp ideile și semnificațiile.

Omul postmodern acceptă contradicția și minciuna, el acceptă paralogia, iar K. și Josef K. sunt oameni postmoderni, ei știu că sunt mințiți, dar se comportă ca în fața adevărului. Josef K. este informat că pictorul Titorelli “e mincinos” (Kafka F., 1965, p. 174) și, totuși, merge să-i ceară ajutorul. Pentru el, ca și pentru K: din *Castelul*, garanțiile sunt necesare, dar nu cardinale și definitive, sunt fără valoare.

“Garantarea aceasta, se spune în *Procesul*, nu este un simplu angajament formal, ci o adevărată cauțiune, un lucru care obligă” (Kafka F., 1965, p. 195), asta o spune Titorelli. Josef K. îi arată că se contrazice, știe că minte, dar îi acceptă argumentele. A achiesa la argumente înseamnă a intra într-un raționament care nu este al tău. Aceasta echivalează cu a te preda concluziilor celuilalt. A accepta argumentele duce automat la a fi învins de concluziile ce urmează inexorabil.

Un om al *Castelului* îi zice lui K.: “Garanțiile sunt deci necesare, cred c-o să recunoașteți, dragă domnule” (Kafka F., 1965, p. 64).

Dificultatea percepției vine la Kafka dintr-o feroare a adevărului, din dorința de a epuiza o observație: ori că omul trebuie să parcurgă un proces pentru a deveni liber, ori că trebuie să asalteze un castel pentru a cunoaște. Ambele variante sunt prezentate ca eșecuri, dar ele nu sunt eșecuri, căci drumul spre libertate și/sau drumul spre cunoaștere sunt niște adevăruri, chiar dacă libertatea sau cunoașterea sunt false, sunt erori, sunt eșecuri. Să ne gândim la Emirul lui Macedonski. Tehnica desenaționalizării se realizează pe un principiu de explozie negativă și pe o binecunoscută figură a inversării, litota.

Ideea ne-a venit citind lucrarea lui Günter Anders, *Kafka. Pro et contra*, München, 1951. Aici criticul german scrie: “nu obiectele și evenimentele ca atare sunt la Kafka neliniștitoare, neliniștitor este că ale sale creaturi se comportă în confruntarea lor ca și cum ar fi în fața unor obiecte și evenimente normale, deci fără a se tulbura” (Anders G., 1951, p. 13). S-ar putea analiza mai pe larg această tehnică de desenaționalizare prin litota. Tehnica aceasta constă într-o inversiune savantă: dacă, în genere, Kafka vrea să spună că tot ceea ce în lumea noastră este considerat evident și natural este și teribil, atunci el operează o inversiune și zice că teribilul este evident și natural. Același procedeu este uzat și de Arghezi care pentru a arăta că urâtul este frumos, arată, în loc, că frumosul este urât sau de Brecht care în *Opera de trei parale* vrea să spună că burghezii sunt hoți și arată că, de fapt, hoții sunt burghezi.

Insinuăm că acest procedeu, care e, credem noi, un procedeu de delegitimare, este frecvent în literatura postmodernă și că el ar include și construcția în abis (mise en abyme) a lui Gide, Ricardou, Dällenbach sau holomerii lui Noica și Manolescu.

4.4. Tehnica “perspectivei anamorfotice”

Un alt procedeu de delegitimare, alături de delegitimarea narațiunii prin descriere, de anvelopare și desenaționalizare, este procedeul “perspectivei anamorfotice” sesizat de Liviu Petrescu în *Romanul condiției umane* (Petrescu L., 1979, pp. 52-54), preluat de la Gustav Rene Hocke. Acest procedeu vine să ilustreze un procedeu kafkian: nu există comunicare și nici intimitate.

Nu există intimitate: K. din *Castelul* o iubește pe Frieda sub privirile secundanților săi. Josef K. discută cu Huld și cu unchiul său sub privirile unui judecător de instrucție. Ei nu-și dau seama că sunt sub reflectoare decât când se dezmeticesc. Perspectiva anamorfotică înseamnă a nu observa decât un singur personaj și a descoperi, apoi, că intimitatea a fost doar o iluzie, căci la ea participa, ignorat, un om al tribunalului sau al castelului.

4.5. Drumurile libertății și ale cunoașterii

Josef K. vrea să găsească textul legii și să dobândească libertatea, iar K. vrea să pătrundă în *Castel* și să-l cunoască. Amândoi mor pe drum: pentru ei, precum în romanul postmodern cunoscutul nu produce cunoscutul, ci necunoscutul, pentru ei libertatea și cunoașterea nu sunt eșecuri, ci eșecul este o libertate sau o cunoaștere. Cum ar zice Alexandrescu “pricina, nu rezultatul” laude le-a câștigat.

4.6. Delegitimarea interioară: umilire și incapacitate

Procesul este un roman al libertății, fiindcă este un roman al demersurilor pentru libertate, iar *Castelul* este un roman al cunoașterii, pentru că este un roman al demersurilor pentru cunoaștere.

Maurice Blanchot n-are, totuși, dreptate: “*Procesul* zice el, (...) este un proces de rătăcire” (Blanchot M., 1980, p. 63). E adevărat că Josef K. se simte rătăcit în birourile tribunalului, anticamera Legii și că, în sat, în anticamera castelului, K. se se simte rătăcit, dar nu indecizia, ezitarea în rătăcire le rămâne, nu iluzia senină, ci opțiunea pentru a ieși din anticameră, căci ei, orice fac, rămân tot în anticameră, asta este cu totul altceva. Prin opțiune ei au depășit rătăcirea.

Josef K. și K. sunt niște incapabili. “Acest sentiment de incapacitate totală, de paralizare (...) zice G. Lukacs în *Arte e societă. Scritti scelti di estetica*, este motivul fundamental al întregii producții kafkiene” (Lukacs G., 1972, p. 142). K. nu este un cuceritor, el își dă seama că “suferise înfrângerea numai fiindcă provocase lupta” (Kafka F., 1965, p. 98). Pentru Josef K. nu există achitare reală, cum nu există pentru nimeni; singura achitare și-ar putea-o da el însuși, dar nu știe. Soluția kafkiană ar fi o soluție sartriană: “N-am decât un singur judecător, pe mine însumi și eu mă achit”, zice Leni în *Sechestrații din Altona* (Sartre J.-P., 1969, p. 63). Pe K. și pe Josef K. toți îi ajută, doar pentru a-i submina, pentru a le delegitima căutările. Libertatea și cunoașterea, demonstrează în cod epistemologic romanele, sunt legitim a fi căutate doar dacă se delegitimează: ei nu văd că libertatea și cunoașterea pe care le caută, tot ei le găsesc pe drumul căutării.

Josef K. este liber să caute libertatea. K. știe că el caută să cunoască, acestea sunt soluțiile fericirii și tragediei lor. Ei nu sunt absurzi ca Sisif al lui Camus, dar să ni-i imaginăm fericiți.

5. Concluzii

Prin încă ceva *Procesul* și *Castelul* sunt romane portmoderne: prin forma de anti-romane pentru a cărei demonstrație trimitem la cartea lui Clemens Heanelhaus, *Da Lessing a Brecht*, la articolul *Le forme narrative de Kafka* (Heanelhaus C., 1968, pp. 508-529). Ele mai sunt postmoderne prin delegitimarea eroului în anti-erou, pentru demonstrarea acestei idei

trimitem la Radu Enescu, *Kafka*, p.156-162, subcapitolul *Eroul kafkian*: “universul kafkian este populat de anti-eroi” (Enescu R., 1968, p. 156).

Omul postmodern și transmodern, arătăm la început, este omul prezentului. Așa este și eroul kafkian, el nu are decât prezent, el nu are în urmă o istorie (vezi și Radu Enescu, 1968, p. 144-145). Concentrarea în prezent poate fi ori un efect ori o cauză a coincidenței stranie între mersul subiectului și al fabulei, între rara intervenție a analepsei și terorizanta acțiune a elipsei. Omul postmodern și transmodern este, ca și eroii kafkieni, terorizat de acțiunea obiectivului, a lumilor posibile pe care le acceptă, dar nu le poate suporta. Din teroare, omul postmodern se umilește și se delegitimează. Pentru tema umilinței trimitem la lucrarea lui Elias Canetti, *Der andere Prozess*, München 1969, mai ales paginile 86-88 (Canetti E., 1969, pp. 86-88).

Romanul kafkian este un roman postmodern și transmodern, un roman în care totul se delegitimează. Procedeele de delegitimare uzate sunt: tehnica anvelopei, tehnica desenzanizării, tehnica descrierii delegitimante, tehnica “*perspectivei anamorfotice*”.

Tema centrală este tema căutării. Parabolele kafkiene sunt romane postmoderne și transmoderne, adică anti-romane (în care defilează anti-eroi, eroi fără istorie, eroi condamnați la prezent). Teroarea obiectivului delegitimează forma și personajele romanelor.

Procesul și *Castelul* sunt romane ale delegitimării libertății și cunoașterii.

Bibliografie

- A. Camus (1969). *Mitul lui Sisif*. București: E.P.L.U.
- Elena Rodica Bratu (2013). *Tipologia tilurilor jurnalistice*. In *Comunicare, identitate, comparatism*. Craiova: Editura Universitaria.
- Iulian Boldea (2011). *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*. Éd. Asymetria.
- Elena Rodica Opran (2014). The press title as micro-narration. *Journal of Romanian Literary Studies*, (4), 121-127.
- A. R. A. Călin (2010). Communication Competences Training for Managers through Role- Play Activities. *Annals of University of Craiova-Economic Sciences Series*, 3(38).
- O. A. Bradu, & A. Sandu (2009). Perspective epistemice si axiologice in supervizarea apreciativa. *Revista de Cercetare și Intervenție Socială*, (24), 95-102.
- S. Usurelu, A. Sandu, *Postmodern Openings 11* (2012) 35-42.
- Antonio Sandu, Elena Unguru (2014). *Acțiune comunicativă, justiție deliberativă și restaurativă*. București: Editura Tritonic.
- C. Bremond (1981). *Logica povestirii*. București: Editura Univers.
- Xenia Negrea, *Revista de Stiinte Politice* 24 (2009).
- Crișu Dascalu (2009). Aspirație și revelație. *Studii de Știință și Cultură*, (17), 31-34.
- David Bell (1973). *The Coming of Post-Industrial Society*. New York.
- S. Ponea, B. Vlasă, *Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala* (2010) 93-98.
- M. Sîrbu, O. Doinea, M. G. Mangra (2009). Knowledge based economy—The basis for insuring a sustainable development. *Annals of the University of Petrosani, Economics*, 9(4), 227-232.
- Dumitru-Mircea Buda, (2012). Ways of Reception Regarding the Works of Lucian Blaga. The Issue of Mystery. *Journal of Romanian Literary Studies*, (2), 113-118.
- F. Kafka (19650). *Procesul*. București: E.P.L.U.
- B. Vlasă, *Revista romaneasca pentru educatie multidimensionala-Journal for Multidimensional Education* 2 (2009) 39-51.

- A. Sandu, *Postmodern Openings* (3) (2014) 49-66.
- F. Martini (1992). *Istoria literaturii germane*. București: Editura Univers.
- G. Anders (1991). *Kafka. Pro et contra*. München.
- A. Nicolescu, *Revista de Științe Politice. Revue des Sciences Politiques* (2014).
- G. Genette (1978). *Figuri*. București: Editura Univers.
- Gabriel Coșoveanu (2009). *Discursul critic integrator*. Craiova, Fundația-Editura Scrisul Românesc.
- Gabriel Coșoveanu, (2007). *Lecturi transversale*. Scrisul Românesc.
- H. Blumenberg (1979). *Schiffbruch mit Zuscchaner*. Frankfurt M.: Surkamp.
- Ihab Hassan (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*. Oxford U.P., New York.
- Ion Buzera (2004). *Proximități critice*. Scrisul Românesc.
- Ion Buzera (2010). *Proximități critice III*. Scrisul Românesc.
- A. C. Strunga, C. M. Bunaiasu, *Revista de cercetare și intervenție socială* (40) (2013) 61-77.
- Iulian Boldea (2005). *Istoria didactică a poeziei românești. Perspective analitice*. Brașov: Editura Aula.
- J.-F. Lyotard (1981). *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
- J.-P. Sartre (1969). *Teatru*. Vol. II. București: E.P.L.U.
- M. V. Buciu (2003). *Panorama literaturii române în secolul XX: Poezia* (Vol. 1). Scrisul Românesc.

DYNAMIQUE DE LA MÉMOIRE DANS *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO

Serenela GHÎTEANU

"Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract : The article analyses Dora Bruder, a hybrid text by Patrick Modiano: this is not only a novel, but also a document, the biography of a Jewish teenager who lived in Paris during the Occupation, and an autobiographical confession. The heroine's fate is part of a community's fate, and individual memory is strictly connected with the collective one, as Maurice Halbwachs noticed. Memories can be "recognized and reconstructed" as long as the common series of experiences is activated, because we never remember anything alone, as Halbwachs also stated. Space is an extremely important element in the reconstruction of the past: all the approaches of the narrator-investigator are based upon the revisitation of the topography of past events. By identifying himself with the heroine, without forgetting other important characters of his epoch, the narrator recreates a historical paradigm from a subjective and believable perspective.

Keywords: Holocaust, personal memory- collective memory, identity

Le tout récent Prix Nobel de Littérature, Patrick Modiano, est souvent caractérisé d'avoir écrit toujours le même livre, sur une longue série de romans et récits, qui débute en 1968 avec *La Place de l'Etoile*. La période de l'Occupation, celle d'après la guerre et celle des années 60, sont les trois époques de prédilection de l'auteur qui revisite le passé afin de le reconstruire tel un puzzle, non pas en proie à quelque caprice ludique, mais animé par un enjeu identitaire. Atmosphère mélancolique, personnages controversés, ambivalents, qui changent de nom et d'allure, événements fantomatiques, souvenirs flous- le monde de Modiano est fascinant et invite à la fois au plaisir et au frisson.

Le livre qui, en restant fidèle à ce type de littérature, parvient aussi à s'en délimiter, c'est *Dora Bruder*, paru en 1997. Seulement la seconde édition porte la mention "roman" et une première impression de lecture ne saurait ignorer que le personnage éponyme est une adolescente qui a réellement vécu à Paris dans l'entre-deux-guerres. Une sorte donc de biographie d'un être depuis longtemps disparu? Ce serait difficile de l'admettre car l'auteur ne possède presque rien pour l'entreprendre. Modiano apprend par hasard l'existence de cette jeune fille en 1988, en lisant une annonce de journal datant de 1941, annonce qui est un avis de recherche de Dora Bruder. Il écrit, sous l'influence de cette annonce, le roman *Voyages de nocces*, où l'héroïne fait une fugue et se cache à Paris. Des années après, à la parution, en 1978, du *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, par Serge Klarsfeld, Modiano, dont le père est Juif italien, trouve dans la liste de 80.000 noms et dates de naissance, le nom de Dora Bruder. Son intérêt renaît et s'accroît et il veut "trouver" l'adolescente, il se met à faire toute une enquête et, malgré la précarité des traces, il ramasse des données sur Dora Bruder et sur ses parents. Le livre qui en sort est forcément un texte problématique à classer: roman mais aussi tentative de biographie, "texte engagé qui nous met en contact direct avec le réel de ce siècle (...), objet littéraire déconcertant qui... explore les limites de la littérature" (Bem: 222).

Il y a trois volets de la préoccupation qui explique l'écriture du texte *Dora Bruder*. Dans un entretien, Modiano avoue qu'il avait retrouvé dans le *Mémorial* publié par Klarsfeld "certains thèmes que je portais en moi depuis longtemps, des motifs récurrents dans mes

livres, comme la disparition, le thème de l'anonymat des êtres"(Entretien 1). Il s'agit donc d'un fonds commun d'obsessions. En plus, ces thèmes renvoient aux questions lancinantes sur les origines: "Ça faisait écho aussi à un sentiment que j'ai par rapport à mon enfance...La mienne avait quelque chose de fractionné; elle était faite de pièces éparses que j'avais du mal à coordonner"(idem). Enfin, il s'agit d'un sentiment de culpabilité : en mourant, les victimes de la Shoah ont permis, en quelque sorte, aux autres Juifs de (sur)vivre : "Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance" (*Dora Bruder*:100), "D'autres...juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins"(ibid: 101).

Selon Maurice Halbwachs, "*...chaque homme est plongé en même temps ou successivement dans plusieurs groupes. Chaque groupe, d'ailleurs, se morcelle et se resserre, dans le temps et dans l'espace. C'est à l'intérieur de ces sociétés que se développent autant de mémoires collectives originales qui entretiennent pour quelque temps le souvenir d'événements qui n'ont d'importance que pour elles, mais qui intéressent d'autant plus leurs membres qu'ils sont peu nombreux*" (52).

Retrouver d'une certaine manière Dora Bruder, l'enlever des filets de l'oubli et l'offrir à une mémoire vivante, c'est récupérer un être, mais aussi d'autres êtres à côté de lui, toute une communauté en somme, avec laquelle il avait partagé une expérience tragique et singulière. Modiano fait appel régulièrement dans son texte à d'autres figures de Juifs, à part les parents de Dora, des survivants, qu'il a connus et questionnés, ou de simples noms trouvés dans des registres et autres papiers des autorités de l'époque, des êtres dont ne restent que quelques lignes dans des archives. Des documents authentiques s'ajoutent, des évocations de femmes, mais aussi d'écrivains allemands morts jeunes, dans les années 40, afin de compléter un tableau muet, dans lequel Dora Bruder est l'héroïne principale. Dora Bruder est donc symptomatique pour cette partie de l'humanité qu'elle représente et sa mémoire personnelle ne saurait être séparée de la mémoire collective.

La quête de Dora Bruder, par le narrateur, est fondée sur quelque chose de subtil, bien au-delà du désir de récupérer un pan d'Histoire, c'est personnel et subjectif, c'est une quête de soi-même. Le narrateur modianien est toujours en quête de ses origines : "Mi-Juif, mi-Flamand, une moitié de moi-même persécute, dément ou corrige l'autre, dans un jeu antagoniste où tout se mélange et s'interpénètre...Je marche sur un fil" (Entretien 2). Après l'histoire tant reprise dans ses romans de sa relation trouble, de haine, avec son père, l'écrivain avoue carrément: "...ce que j'éprouve: le sentiment de ne pouvoir me rattacher à aucune tradition, à aucun passé national ou historique, le sentiment d'être un déraciné"(Entretien 3). Le narrateur de *Dora Bruder* ressent une étrange et poignante affinité avec l'adolescente disparue et celle-ci se réfère d'abord et surtout à un certain malaise existentiel, un sentiment de perte de soi-même, d'égarement dans la vie. En fait, Dora est le double féminin du narrateur.

L'événement le plus énigmatique de la courte existence de Dora Bruder, la fugue, a hanté le narrateur aussi dès sa jeunesse. "Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue?" (*Dora Bruder*: 59), demande-t-il, en mettant de manière complice et solidaire le pronom "nous". Dora Bruder fait deux fugues, entre décembre 1941 et avril 1942, quand elle quitte le pensionnat catholique, ensuite pendant un mois, en juin 1942, quand elle sera recueillie et envoyée dans la prison de Tourelles. Le narrateur connaît lui aussi les internats et fait des fugues également dans sa première jeunesse, même si l'époque (les années 60) n'a plus rien de menaçant. Il donne même une définition de la fugue, qui serait "l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens: rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe"(idem:79), ce qui concerne donc Dora Bruder. Mais le narrateur poursuit sa définition en ajoutant des détails qui le concernent cette fois-ci lui: "...rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites

qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux, sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur" (idem: 80). L'identification du narrateur avec Dora se fait donc sur la base de cette envie irrépressible de la fugue, qui est perçue par Modiano aussi comme une échappée de l'emprise du Temps, envoûtante et illusoire: "Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité"(idem: 80).

Si "c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire", comme dit Maurice Halbwachs (36-37), se souvenir de la période de l'Occupation serait une entreprise impossible pour le narrateur qui est né juste à la fin de celle-ci. Il fait appel alors à deux figures adjuvantes, qui l'aideront à se connecter à cette époque: son père et Ernest, le père de Dora. Le narrateur établit des liaisons entre Dora et son père, entre lui-même et Ernest, en raison d'expériences communes ou limites vécues par ceux-ci. Dora partage avec le père du narrateur l'effroi des rafles de l'année 1942, le sentiment d'être harcelé, traqué, la terreur d'être embarqué dans un panier à salade, de se retrouver dans un poste de police au temps où les Juifs sont déjà envoyés vers les camps de la mort: "Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de reprouvés" (*Dora Bruder*: 65).

En essayant de retracer la biographie d'Ernest Bruder, le narrateur le retrouve à Vienne en 1919, à l'âge de vingt ans, et rejoint mentalement la figure de celui-ci en évoquant son propre séjour à Vienne, en 1965, toujours à l'âge de vingt ans. Ce qui fait la jonction entre les deux hommes, ce sont les lieux, comme des décors qui seraient doués d'âme: "J'habitais Taubstummengasse, derrière l'église Saint-Charles. J'avais passé quelques nuits dans un hôtel borgne, près de la gare de l'Ouest.." (idem: 23), "Il a connu, enfant et adolescent, la rue de Prater avec ses cafés, son théâtre où jouaient les Budapester.." (idem: 24)

D'abord, l'ancrage dans les lieux est essentiel lors d'une remémoration: "l'espace est une réalité qui dure....,c'est sur l'espace, -celui que nous occupons....,et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire-, qu'il faut tourner notre attention; c'est sur lui que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs" (Halbwachs :106-107)

Ensuite, en convoquant ces figures proches, par le sang et la chair ou par l'esprit, le narrateur témoigne du fait que nous ne nous souvenons jamais seuls. D'après Maurice Halbwachs, "D'autres hommes ont eu ces souvenirs en commun avec moi. Bien plus, ils m'aident à me les rappeler: pour mieux me souvenir, je me tourne vers eux, j'adopte momentanément leur point de vue, je rentre dans leur groupe, dont je continue à faire partie, puisque j'en subis encore l'impulsion et que je retrouve en moi bien des idées et façons de penser où je ne serais pas élevé tout seul, et par lesquelles je demeure en contact avec eux" (idem: 8)

Selon Maurice Halbwachs, le souvenir doit être "*reconnu et reconstruit*": "*Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement..*" (idem: 14-15). Le narrateur refait les chemins de Dora Bruder, autant qu'il peut les deviner et, en revisitant certains lieux, il plonge en fait dans une mémoire commune. A l'intérieur de celle-ci, il reconnaît des endroits qu'il avait fréquentés lui-même : boulevard Ornano se trouve un hôtel où les parents de Dora louaient une chambre dans les années 40, le même boulevard est le lieu de passage du narrateur-enfant et de sa mère, pendant des week-ends lointains, dans les années 50, ensuite, dans les années 60, c'est un lieu d'attente sans fin, mélancolique, pour le jeune narrateur: "Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues" (*Dora Bruder*:11). Cette proximité est investie d'une valeur prémonitrice: "Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-ce sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane"(idem:12)

Lorsqu'il regagne la rue où s'est trouvé le pensionnat catholique dans lequel Dora Bruder a séjourné entre 1940 et 1942, le narrateur imagine le trajet que celle-ci avait emprunté les dimanches, quand elle rendait visite à ses parents, en prenant le métro. Vingt ans plus tard, le jeune narrateur se voit reprendre le même chemin, à la même station de métro. À la reconstitution des similarités des trajets suit un scénario imaginaire des gestes de Dora et le narrateur décrit surtout l'atmosphère: "Il faisait déjà nuit lorsqu'elle traversait la cour en passant devant les faux rochers du monument funéraire. Une ampoule était allumée sur le perron, au-dessus de l'entrée. Elle suivait les couloirs. La chapelle, pour le Salut du dimanche soir. Puis, en rang, en silence, jusqu'au dortoir"(idem: 47).

Le narrateur revient plusieurs fois dans la rue du pensionnat, se met à la place de Dora en essayant de retrouver ce qu'elle voyait quand elle était interne, regarde à travers ses yeux, malgré le fait que le bâtiment n'existe plus et, avant cette visite, en 1971, il se souvient s'être promené dans le quartier, avec "l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un" (idem: 50). Plus tard, en 1996, quand il est encore sur les pas de Dora, il imagine les mouvements de Dora comme s'il les voyait "J'étais sur qu'elle descendait du métro à Nation. Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traversait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier. Le soir tombait. L'avenue de Saint-Mande est calme, bordée d'arbres.." (idem:131)

Ces gestes de Dora, récupérés / imaginés, sont possibles autant que le narrateur remémore le temps où elle est encore à l'abri des rafles. Lorsqu'il se rend aux archives de la prison de Tourelles, qui est le dernier arrêt de Dora avant le camp de Drancy et ensuite celui d'Auschwitz, il renonce à imaginer quoi que ce soit sur Dora et se limite à noter séchement des données présentes dans les papiers.

Le destin des lieux du passé diffère: certains bâtiments sont démolis, tel le pensionnat, dont ne reste ni même une photo, d'autres, comme la prison de Tourelles sont abandonnés. Un désert de silence s'empare de la zone autrefois témoin de tragédies et seul le narrateur peut éprouver comme un goût du Malheur qui avait habité l'endroit:" Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. Dans le doute et la mauvaise conscience, on avait affiché l'écriteau " Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier" (idem; 133).

Le texte mentionne le sort des parents de Dora, qui finissent séparément dans les camps d'extermination, tout comme celui d'autres Juifs: l'histoire de la communauté, du groupe se refait. La mention scrupuleuse des noms propres d'autres adolescentes et femmes qui sont déportées avec Dora Bruder met l'accent sur l'aspect d'expérience collective de la tragédie.

Dora Bruder est un texte qui défie les étiquettes, il est à mi-chemin entre le roman, le témoignage, en s'enrichissant des caractéristiques des deux, en s'éloignant et en en faisant figure particulière en même temps. Ruth Amar en souligne la charge émotionnelle : " Bien davantage qu'à un roman traditionnel, son texte fait penser à une véritable topographie de la souffrance et de la mort. Le ton est alors celui de l'émotion; presque imperceptible, il se fait plus tendre" (Amar: 355.).

Le mystère sur ce qu'est devenue Dora Bruder pendant les quatre mois, entre décembre 1941 et avril 1942, lorsqu'elle fait sa grande fugue du pensionnat, reste intact. Le narrateur trouve dans ce "blanc" une sorte de victoire de l'adolescente sur ceux qui ont fracturé son destin:" Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps- tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler"(Dora Bruder: 147).

Il y a dans *Dora Bruder* deux épisodes de type *mise en abyme*. Le premier porte sur le roman *Les Misérables* de Hugo, lorsque Jean Valjean et Cosette traversent Paris et échappent à la police grâce au jardin d'un couvent, 62 de la rue du Petit-Picpus, qui est l'adresse-même du pensionnat catholique du Saint-Coeur-de-Marie où avait été interne Dora. Le pensionnat qui disparaît, par la démolition, du cadre réel subsistera ainsi dans un cadre fictionnel.

Le second épisode concerne un film artistique, *Premier rendez-vous*, sorti pendant l'Occupation, dont le sujet est la fugue d'une jeune fille. Le narrateur pense que Dora avait vu ce film pendant sa période de fugue de quatre mois, cachée dans les salles de cinéma ou que ce film-même lui avait donné l'idée de la fugue. Beaucoup d'années plus tard, le narrateur trouve un lourd malaise à suivre le film et s'explique cela par le fait que les nombreux spectateurs du temps de l'Occupation avaient dû imprégner de leurs angoisses le support matériel du film: "Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance-même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens" (idem: 82). Dans ce cas, c'est le fictionnel qui semble modifié par le réel.

Si "chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective" (Halbwachs: 28), le narrateur aura travaillé avec application et émotion sur la sienne, comme sur celle de Dora Bruder et de toute une communauté. Le texte de Modiano nous aura donné, enfin, un témoignage empreint d'empathie sur cette tragédie de l'Histoire qui hante encore les consciences modernes.

Ouvrage cité

Modiano, Patrick- *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997

Bibliographie critique

Amar, Ruth, "Le Ton de Patrick Modiano: du roman ironique au roman affectif", *Analyses*, vol. 6, no. 1, hiver 2011

Bem, Jeanne- "Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, vol. 52/2000

Butaud, Nadia- *Patrick Modiano*, Culturesfrance Editions/ Textuel, 2008

De Gaudemar, Antoine- "La Dernière fugue de Dora Bruder", *Libération*, 3.04.1997

Delorme, Marie-Laure- "Patrick Modiano, notre histoire de France", *Le Journal du Dimanche*, 12.10.2014

*Entretien 1, *Mensuel*, no. 490, oct. 2014

*Entretien 2, *Les Nouvelles littéraires*, 6 oct. 1975

*Entretien 3, *Les Nouvelles littéraires*, 30 oct.- 5 nov. 1972

Halbwachs, Maurice- *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950

Kapriélian, Nelly- "Patrick Modiano, écrire pour réparer le passé", *Les InRocks*, 26.10.2014

Kapriélian, Nelly- "C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire"-article et entretien, *Les InRocks*, 2.10.2013

Linchet, Dominique- "Ambiguïté narrative et fragmentation dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano", *The South Carolina Modern Language Review*, vol. 6, Nr. 1

**Le Magazine littéraire*, no. 490, oct. 2009, dossier dédié à Patrick Modiano, pp. 63-89

Müller, Hélène- "Patrick Modiano, cet écrivain qui nous libère", *Le Huffington Post*, 10.10.2014

Payot, Marianne- "Dora Bruder", *L'Express*, 1.05.1997

Sulser, Eléonore- "Patrick Modiano, contre "la nuit froide de l'oubli", *Le Temps*, 10.10.2014

MIRCEA ELIADE'S LITERARY TOPOGRAPHIES OF BUCHAREST

Dana BĂDULESCU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: This study looks into Mircea Eliade's literary topography of Bucharest, the city of the writer's birth and of his imagination. Starting from the centrality of Bucharest and its "inexhaustible mythology", the reading journey through the city of Eliade's heart takes its readers to a metropolis boiling with new ideas and theories, but also sinking into an anguished sense of futility and despair. However, this is just one of the several "plateaus" (in Deleuze and Guattari's terms) of Eliade's chart, which connects "rhizomatically" with the sacred plateaus of a "de-territorialized" and mythically "re-territorialized" city. Under the sign of the labyrinth and the archetypal figure of Ulysses as the eternal wanderer, Eliade explored a space which lies in connection with the whole world of his youth but also with an ancestral world in its most essential and enduring aspects. His first novel **Romanul adolescentului miop / The novel of the Short-sighted Adolescent**, his city novels **Întoarcerea din rai / Return from Heaven**, **Huliganii / The Hooligans** and his fantastic novellas set in the sacred triangle of Mântuleasa, Popa Soare and Pache Protopopescu streets chart a literary map where a Bucharest of the young artist's mind, a Bucharest scarred by World War I and a transhistorical Bucharest meet on a Möbius strip.*

Keywords: topography, Bucharest, axis mundi, mindscape, rhizome / rhizomatic, plateau

"The fascination of a journey is not only in the spaces, shapes and colours – the places you take in – but also in the number of personal 'times' you recover. The older I grow, the stronger my impression that these journeys occur simultaneously in time and space."

Mircea Eliade, *Încercarea labirintului / Ordeal by Labyrinth*

Bucharest - axis mundi

Mircea Eliade considered Bucharest to be the centre of a space which, with all its alternations of "striations" and "smooth" surfaces¹, lay under the sign of Bucur, a legendary shepherd, who would not stay put but travel with his sheep. In an article published in 1935, Eliade pleaded for the central and radiating power of Bucur's essentially Romanian spirit. Since he believed in signs and in the creative destiny of humankind, the historian of religions consecrated "the space, roads, axes", which he called the "roots"² (Eliade 1990a: 86) of the Romanian capital city, as a sacred topography. For a young intellectual who had already swallowed the library of the world, who had been to India, where he had studied Sanskrit and discovered the roots of human civilization, the cosmopolitan atmosphere of Bucharest in 1933, 1934 and 1935 could not be but fertilizing. Eliade evoked all the major creative spirits of our culture preceding his generation (Eminescu, Hasdeu, Kogălniceanu, Cantemir, Vasile Pârvan) as the most scholarly minds that were Romanian by dint of their contacts with other cultures.

¹ The distinction made by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*

² All quotations from "București, centru viril" in *Profetism românesc* are my translation.

Like most of the articles written and published by Eliade in the early 1930s, this one dates.³ Its author is interested in defining the Romanian national spirit in its most essential characteristics in a historical context which projected it onto a much larger canvas. For Eliade, that canvas was as large as the whole world. Nonetheless, his strong conviction was that, even after rummaging a library in its entirety, an authentic Romanian would continue Bucur's spirit, which he saw as a *spiritus loci* that imbued the sacred geography of the country. In other words, to Eliade's mind Bucharest was an *axis mundi*:

Bucharest has this mission of assimilating and configuring, of eliminating the toxins and suppressing the impotent. Never mind that so many sterile and unworthy people go up the ladder. This is not the criterion set up by Bucharest, the city which, more than any other Romanian city, may take the command of space. (Eliade 1990a: 88)

Bucharest fades into a mindscape

Eliade's "portrait of the artist as a young man" *Romanul adolescentului miop* / *The Novel of the Short-sighted Adolescent*, equally a *Bildungsroman* and a *Künstlerroman*, like Joyce's *A Portrait*, is set in a Bucharest whose geographical contours fade into the space of a mind inhabiting an attic room. In that novel of Eliade's adolescence and early youth, the enclosed space of the room is a metaphor of the young man's inner universe. Both time (the first decades of the 20th century until 1928, when the last installment came out) and space (the Bucharest of those years) lose substance and de-solidify into a space of the mind, i.e. a mindscape. The world of that mind is peopled by books and ideas. The "atmosphere" and "furniture" of Eliade's adolescent bear close resemblance to Joyce's young artist in *A Portrait*. As a matter of fact, what the two writers did in the first decades of the 20th century was to outline the portrait of the young modernist artist, the birth and development of his soul, against the backdrop of the city (be it Dublin or Bucharest), which becomes the blueprint of his mind.

Thus, in Joyce's novel what meets the eye is a city coloured by Stephen Dedalus's readings in a series of walks in which "the rainladen trees of the avenue invoked in him, as always, memories of the girls and women in the plays of Gerhard Hauptmann /.../" (Joyce 1993: 190) As Seamus Deane argues in the introduction to the 1993 American Penguin edition of Joyce's novel, pacing the same streets every day becomes "a mnemonic device for his reading." (Deane in Joyce 1993: xii) Indeed, the verb used for these associations of city landmarks with Stephen's readings is "foreknew", which suggests that the young artist took those walks along the city streets for the very reason that his mind had already formed a pattern in which a certain site evoked in him "the cloistral silverveined prose of Newman", "the dark humour of Guido Cavalcanti", "the spirit of Ibsen" or a "song by Ben Jonson." (Joyce 1993: 190) This transformation of the city into the projection of an artist's mind, which turns its real-life topography into a topography of the mind gives Joyce's novel its markedly modernist twist. It is precisely that twist that made Joyce's city novel such a departure from the realist Victorian novel, which offers its readers an "*illusion* of reality." Joyce's departure

³ "București, centru viril" / "Bucharest, a Virile Centre" is a title that many readers of our times may find irritating. However, Eliade's ideas and arguments need to be judged in the context of their time. The author accounts for virility as "resistance against disappointments, humiliations, defeat", as "awareness of its own strength, authentic and unmediated endurance." (Eliade 1990: 86) In this sense, it is worth mentioning that the word "virtue", with its meaning of "moral excellence and righteousness; goodness", certainly on Eliade's mind when he wrote the article, is rooted in the Latin "virtus", meaning "manliness" but also "excellence, goodness" (<http://www.thefreedictionary.com/virtue>)

from realism led him to the fictional trick of turning the elements of that *reality* into an illusion and thus giving them a sense that the only *reality* there is can only be one's mind's projection.

In Eliade's novel, the city vanishes and the mind, in the solitary confinement of the attic room, builds a diary around the frustrations of school life, dreams, illusions, friendships, but especially around the books he is reading. In fact, books, their authors and their characters are more important to Eliade's adolescent than anything or anybody else in the world. His novel is filled with "a Nietzschean heroism tinged with Ibsen's ethic flavour and especially with Papini's stylistic colours." (Eliade 2009: 22) Fueled with readings, Eliade's adolescent strongly believes in the mind reigning supreme. Walking up and down the classroom aisles, in the name of this supremacy, the protagonist performs some sort of mnemonic "ritual" in which Joyce's Stephen is engaged in a similar way:

Every Monday morning, I feverishly do my walking rounds along the classroom aisles thinking of Ibsen's *Brand*. This gives me courage. I frown and I see myself as Brand braving the tempests. As Brand could not be understood, I cannot be understood by the German teacher. We match. Maybe we're soul mates. When I walk along the aisles, I feel it so well. (Eliade 2009: 74)

Rehearsing and twisting his sentences for the best stylistic effect, Eliade's adolescent writes that "in Bucharest I was stifled by 'the foul smells and passions'" (Eliade 2009: 87), but the phrase "the foul smells and passions" is not his own, it is a remark made by a pedagogue, who also calls the city "this hell of temptations." (Eliade 2009: 87) Pondering on it, the adolescent deems Bucharest to be just "harmless and dirty." (Eliade 2009: 87) However, "there are days when the streets are kindled by plenty of sunlight and our bodies long for other bodies." (Eliade 2009: 154) In a manner which translates the Impressionists' techniques in painting, Eliade suggests that light and angle of perception can transform an object and change one's moods.

Modern Bucharest – a European city

When he returned from India in 1931, enriched by its spirituality, with an essay about Yoga ready for publication and a novel (*Maitreyi*) which made him famous when he was only twenty six years old, Eliade found a Bucharest that needed to be part of European culture. Together with Cioran and other young intellectuals, he set up a group called "Criterion". In *Încercarea labirintului / Ordeal by Labyrinth*, Eliade recalled that, animated by a zest for innovation which had been simmering in the cultural capitals of Europe, their generation would organize conferences on the most topical issues of culture from politics through literature and film to philosophy, ideology and psychoanalysis: Gandhi, Gide, Chaplin, Lenin, Freud were names around which new ideas revolved.

As Eliade accounts for it in his dialogues with Claude-Henri Rocquet, the atmosphere of the Criterion was one of cultural emulation and strong motivation: Eliade and his friends launched new theories, such as existentialism, in 1933; they talked about the new philosophies of Kirkegaard, Heidegger and Jaspers, and about the new art of Picasso. They aimed to integrate that new culture into the very fabric of society, and by doing so they felt "engaged in a campaign against the fossils" (Eliade 1990b: 69), i.e. the generation of their parents and mentors. Like Ortega y Gasset and Miguel de Unamuno in Spain, their generation wanted to address a large public. They felt they could promote the new culture by publishing their articles in magazines and not in scholarly reviews, and they could do it by virtue of their youth, which did not fear any consequences for their careers. Eliade implies that there was courage and enthusiasm in this attitude, which made their generation a ferment of the

Europeanization of a Bucharest which, “but for this participation, would have run the risk of getting stuck in provincialism.” (Eliade 1990b: 70) This may translate an awareness of what T. S. Eliot called “the mind of Europe” in his 1919 essay “Tradition and the Individual Talent”, which made the intellectuals of all the capital cities of Europe dread provincialism. Joyce, on whose *Finnegans Wake* and *Ulysses* Eliade confessed he drew in order to write another (rather unsuccessful) novel, had a lifelong obsession with Dublin’s provincial paralysis. It was the same apprehension of a state of provincial entrapment that drove most of the creative minds of Europe and America, including Joyce, to Paris. If it was not Paris, then any capital city in the early decades of the twentieth century had to open itself up to its spirit of restless innovation and experiment.

In *Ordeal* Eliade acknowledged the influence of Huxley’s *Point Counter Point* upon the first two novels *Întoarcerea din rai* / *Return from Heaven* and *Huliganii* / *The Hooligans* of his projected trilogy. The challenging conversations of Huxley’s characters in a London infused with the same new ideas are echoed by Eliade’s Romanian intellectuals. Although the atmosphere at the Criterion was one of actively promoting the new culture, its reflection in Eliade’s novels gives a bitter taste of ineffective intellectual fuss and sheer sterility, which brings them much closer to Huxley’s fiction than to the real-life Poundian “make it new” enthusiasm of the Criterion. To a very large extent, *Return from Heaven* and *The Hooligans* are Huxleyan novels of ideas consisting in more often than not inflamed polemics around a crisis *Zeitgeist*. Like the polemics in Huxley’s *Point Counter Point*, the boisterous discussions in Eliade’s novels portraying a cosmopolitan society lead nowhere, or sadly, in the case of Pavel Anicet, to suicide as the only solution in the face of despair.

In *Return from Heaven* Pavel Anicet imbibes this restless but sterile spirit of revolt against the old as naturally and as readily as he imbibes the alcohol. Observing his friends talk and get drunk in one of the many discussion scenes in the novel, Anicet glosses that “it is a genuine art – knowing how to waste time intelligently, consuming it without being aware of it.”⁴ (Eliade 1992: 108) Thinking these to himself, Anicet continues imbibing, and when he is challenged to speak he is reluctant to communicate his ideas. Without saying it, the young man thinks that maybe his female interlocutor “wants him to speak about the psychology of modern love, about scientific sexuality, Freud and Lawrence, something to turn her on, something to shock her maybe?” (Eliade 1992: 108) The scene epitomizes the characters’ sheer sense of frustration and inner emptiness, which alcohol, though consumed for its supposedly oblivion-inducing effects, only makes even more intense. The sense of waste and the imbibing habit fall into a pattern of the self’s modern dissipation which plagues the characters in the novels of Lawrence, Joyce, Fitzgerald and Hemingway. Eliade captured that mental cast of his own “lost generation”, who lived in a cosmopolitan city that had emerged from a devastating world conflagration, bearing the visible and invisible scars of its atrocities, which made the war itself feel like a crack in history. It was that crack that made the young generation feel so utterly different from that of their parents. It was also that crack that illuminated myriads of other fissures.

So long as the city’s streets were there to remind them of something, to mean something for them, and to allow them to connect with their own past, Eliade’s “hooligans” felt their vitality and sometimes their good spirits nurtured by its striated space. David Dragu, for instance, feels his ego pleased by the city in its early hours in the morning, when everybody starts to wake up, when the people “gather towards the lit ads, those big red lights, which he glimpses.” (Eliade 1992: 84) In another scene of the novel, when he meets Vlădescu in the street, Anicet launches into a plea for “a conception of death as ecstasy, as a means of knowledge” (Eliade 1992: 232). When Vlădescu replies that these are pure theories, that this

⁴ All quotations from *Întoarcerea din rai* are my translation.

is not a question for everybody to raise, and that it is in fact an urge to live and create, Anicet puts an end to their conversation and heads for a shop-window, which has given him the pretext for parting with his acquaintance on loose ends. The fragmented abstract exchange of replies between the two young men is of the nature of Deleuze's and Guattari's theory of the rhizome, and like in the three novellas analyzed in *A Thousand Plateaus*⁵, their dialogue of multiplicities suggests the discovery of an impenetrable meaning. One feels that the striated topography of the city generates the rhizomatic encounters in the novel. Anicet feels that its

Streets always have a different odour. Each street has its own special odour, and it seems their light is different, each of its own kind; there are people who look more beautiful or more young on certain streets. There are good streets, and there are bad streets; there are some streets of fantastic presences, while others are frivolous. Each shop-window has a cry of its own, too, which not everybody can grasp. What the hell's gone wrong with me? Vlădescu happened to walk a good street, and that's that! A street where I can speak my mind, a street which reveals something to me in an instant, something for me to hold on to. And a shop-window in front of which to reflect...I'm most lucky today; I'm full of surprises. (Eliade 1992: 233)

Joyce called these surprises 'epiphanies', and in modernist fiction such epiphanic moments, on whose meanings readers ponder, are triggered by walks along the labyrinthine streets of the city, and sometimes the reflections in the shop-windows, which invite further reflections.

This exercise of reflection needs both the space of the city and the space of one's mind. In other words, it is something one practises in solitude, while walking, which gets the characters in a mood of exploring their own inner spaces, as Anicet does, pacing the streets, reflecting on them and on the shop-windows, sliding from their topography into that of his own mind. Thus, this rhizomatic process goes, in Deleuze's and Guattari's terms, from plateau to plateau, which form the rhizome: "a continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids any orientation toward a culmination point or external end." (Deleuze & Guattari 2005: 22) Indeed, there is no external end, only this network of rhizomatic connections, carrying the character's mind back and forth, from present to past and back again:

On the street, Pavel Anicet started to grasp the restlessness seizing him as he was listening to the Workshops siren: he recalled the bells of the Metropolitan Church, during the war, signaling the airplanes. It was a strange restlessness, as in a dream; that ongoing noise sounded unreal to him. He seemed to apprehend a deaf state of waiting for dread in the air. Something which changed the odour of the streets, all of a sudden, that taste of the *déjà vu déjà connu* of Bucharest. It looked like a new city, it looked as if the stones and trees had started to stir. The lit windows were breathing fearfully in the frost. It had started to feel cold. The pavement sounded metallic, like an alien vast city made of concrete and steel.

He thrust his hands in his coat pockets and quickened his steps. A sense of foreboding, that something was going to happen. If the lights went out he would breathe differently, as in 1916; the same sinister foretaste, the same panic. (Eliade 1992: 178-179)

In the last scene of his life, which is also the last chapter of the book, Anicet feels that the red lights of the city fascinate him,"still holding him on to Bucharest. They seemed to be

⁵ The three novellas are "In the Cage" by Henry James, "The Crack-up" by F. Scott Fitzgerald, and "The Story of the Abyss and the Spyglass" by Pierrette Fleutiaux.

more his than they used to be, closer to his body and soul” (Eliade 1992: 297) than his lovers or friends. He looks at Bucharest smiling, thinking that the city is becoming beautiful, and he likes the thought, looking at the trams passing. He likes the lights, and he notices that

...he had no memories, that the streets he was walking reminded him of nothing. I'm beyond personal memory, that sentimental memory – he reflected, feeling happy. /.../

He quickened his steps as if he had had an appointment. He had no thoughts, he felt nothing. He was living a nameless plenitude, a simple, continuous, calm joy. (Eliade 1992: 297)

That moment, when Anicet is disconnected from the reservoir of vitality which is the city, with all its joys and frustrations, he feels empty without and within, ready to commit suicide, which is the very last scene in the novel, as Spandrell's death is the last but one scene in Huxley's *Point Counter Point*

And then suddenly there was no more music; only the scratching of the needle on the revolving disc. (Huxley 2004: 568)

This process by which the characters internalize the city, absorbing the colours, odours and atmosphere of its streets and reflecting them back on the city means charting it according to the blueprint of their minds. Guys Debord called it 'psycogeography', which "sets for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals." (Guys Debord in Harald Bauder and Salvatore Engel-Di Mauro 2008: 23) The idea itself of purposeless loitering and "botanizing on the asphalt" (Benjamin 1983: 36) relates to Baudelaire's concept of the *flâneur*, theorized in *Le peintre de la vie moderne*. It is this nineteenth century French tradition of urban intoxication, i.e. the characters' subjecting themselves to the stimulus overload of the city, which first the Surrealists and then the Situationists directly referenced and further developed in the twentieth century. The meeting of André Breton and Louis Argon in 1918, before Breton's *Manifesto of Surrealism* (1924), produced what could be described as psychogeographic accounts of their wanderings through the streets of Paris. Both Breton's *Nadja* and Argon's *Paris Peasant* employ techniques of an eradication of plot, superseded by automatism and more often than not sexual desire, with which Eliade was surely familiar when he wrote his novels in the 1930s.

In *Ordeal* Eliade stated that in *Return from Heaven* and *The Hooligans* he wanted to portray his generation, i.e. youngsters who "were hooligans in the true sense of the word, young people preparing a spiritual, cultural and if not 'political' revolution at least a real and concrete one. Therefore, the characters were young professors, writers, actors." (Eliade 1990a: 65) Like so many emblematic characters in modernist fiction, Eliade's protagonists fight "the commonplace, the moral of truisms"⁶ (Eliade 2006: 179) but also their own complacent selves. Like in Huxley's *Point Counter Point*, they talk a lot. Indeed, talking seems to be their sterling talent. If, in Huxley's novel there's a Molly d'Exergillod, who "would have had to be a talker by marriage if she had not already been one by birth", for whom "nature and environment had conspired to make her a professional athlete of the tongue" (Huxley 2004: 111) and all the other characters seem to be there to cross words with her and with one another, in Eliade's *The Hooligans* the highest virtue of the characters is the same rhetoric swiftness. The discussion topics (love, sex, politics, ideologies, etc.) are the same, arguments and tempers flare, and if we were not reminded now and then that Huxley's

⁶ All quotations from *Huliganii* are my translation.

novel is set in a rather abstracted London and Eliade's in a cosmopolitan Bucharest of taverns and cafés we may read the characters' conversations as taking place in a transcultural setting of no definite national colour: a Bucharest whose colours, smells and sounds, whose car and human traffic remind of Paris or London, or a London whose atmosphere gives one an eerie feeling that it might as well be Paris or Bucharest.

The “sacred geography” of Bucharest

In *Ordeal* Eliade confessed that

Any native land is a sacred geography. For those who left it, the city of their childhood and adolescence always becomes a mythical city. For me Bucharest is the centre of an inexhaustible mythology. Due to this mythology I managed to know its true history. Maybe mine too. (Eliade 1990a: 34)

As Sorin Alexandrescu accounts for it in his preface to Andreea Răsuceanu's book *Mircea Eliade's Bucharest* (epub version), “we have known for a long time that Mircea Eliade set his ‘realist’ narrative in a certain spot of Bucharest and his ‘fantastic’ one in another.” Throughout the book, Răsuceanu speaks about a “magical triangle” of three streets: Mântuleasa, Popa Soare and Pache Protopopescu. It is in this triangle that the characters' itineraries and experiences of initiation are set in “La țigănci”, “Pe strada Mântuleasa”, “În curte la Dionis”.

Time and again Eliade argued that the most banal objects and places in our everyday life “camouflage” the fantastic. This is so because in spots like this “triangle” there is a fissure in the homogenous space, a “striation” of the kind theorized by Deleuze and Guattari. In *The Sacred and the Profane* Eliade opposed the profane homogeneity of the modern to the orderly existence of the sacred around a fixed centre which governs it. For the moderns, in Eliade's terms, the “World” is abolished, and instead of it there are “only some fragments of a shattered universe, an amorphous mass of an infinite number of more or less “neutral” “places” within which the individual moves, goaded by the chores of an existence integrated in an industrial society.”⁷ (Eliade 2005: 21) However, despite this modern tendency to live in fragments and in linear time, Eliade contended that the literature of T. S. Eliot and James Joyce, whom he considered the most representative writers of their time, “is deeply marked by the nostalgia of the myth of the eternal return, and eventually by the nostalgia of *abolishing time*.”⁸ (Eliade 1999: 147) Likewise, Eliade himself sought to breach the homogeneity of modern Bucharest and abolish the objective dimension of time mechanically measured by the clock by creating a magic pocket in space and time, a fantastic triangle of streets where the mythical dimension broke into the reality of the present.

In *Ordeal* Eliade stated that “the transhistorical is always camouflaged by the historical, and the extraordinary by the commonplace.” (Eliade 1990a: 151) The moderns could achieve the “discovery” of that camouflaged dimension of reality through L.S.D. consumption, which gave Huxley his “visio beatifica” (Eliade 1990a: 151) in which “he discerned shapes and colours as Van Gogh did when he saw his famous chair.” (Eliade 1990a: 151-152) However, it is not the consumption of drugs or hallucinogenic substances *per se* that opens up the subject to the experience of the sacred but, as Eliade explained in his dialogues with Rocquet when he evoked the experiences of Castaneda, what really matters is “to do it in a consecrated space, [which is] oriented, qualified, and [when one is] in a certain spiritual

⁷ All quotations from *Sacrul și profanul* are my translation.

⁸ All quotations from *Mitul eternei reîntoarceri* are my translation.

mood, in the presence of the master. In a certain position, the smoker will have a vision; in another position, he won't..." (Eliade 1990a: 136)

Therefore, it is the spot, the mood, the ritual and the context of the ritual that open the gates to the mythical dimension. Exactly what "hard" meaning the experience of the characters' initiation into the sacred has is something being discovered and never truly revealed. Both the characters and the readers need to enter a Coleridgean "suspension of disbelief".

Comparing the topography of Bucharest with Eliade's fictional topography, Andreea Răsuceanu shows that the block of flats in "Pe strada Mântuleasa" and also its number (138) are "fictional inventions, and any identification is out of question, taking into account the fact that the last time when Eliade "traversed" Bucharest was in 1942, while the short story was written between 1955 and 1967." (http://www.romlit.ro/pe_strada_mantuleasa_la_numarul_138) As the critic argues, this means that Eliade transfigured Bucharest with the aid of memory in order to reveal not something that he wanted to pass for verisimilitude, but something more essentially true. Thus, the space itself in its archetypal dimensions seems to be more "real" than real-life Bucharest. Instead of being in and of its time and space, it is, in Deleuze's and Guattari's terms, "de-territorialized" and "re-territorialized" in fiction.

Replying to the rather inaccurate remarks made by literary critics with regards to his text "La țigănci", Mircea Eliade wrote in his *Diary*:

I feel that an essential thing has been misunderstood: this short story does not "symbolize" anything, which is to say it does not transform immediate reality into a cipher. The short story sets up a world, a universe [which is] independent of the geography and sociology of Bucharest around the years 1930-1940. (Eliade 1993: 585)⁹

In a manner redolent of Joyce's approach to the aesthetics of the novel, Eliade speaks about an epiphanic quality of his writing as an act of creation. When a fantastic world like that is created in fiction, its very nature of invented topography, which actually essentializes Bucharest's real-life topography, compels its readers to a hermeneutic act of shedding light upon its revealing function.

Gheorghe Glodeanu argues that the two parallel plots in the short story "În curte la Dionis" are narrative techniques by which Eliade signaled how "the sacred is camouflaged in the profane embodied by the topos of the Bucharest between the two world wars." (Glodeanu 2009: 218) The amnesia of one of the characters in the story triggers a labyrinthine quest where the apparently profane topos of the hotel is invested with a much deeper sacred significances. It is in this particular chronotope (in Bakhtin's terms) of the short story that the conflict of the *coincidentia oppositorum* in the text takes shape: Adrian's mythically charged stories are misunderstood by Orlando's pragmatic profane spirit, which makes Adrian's eschatological theories look like the plot of a shrewd spy. Petre Culianu read this text as a synthesis of Eliade's creation:

All the elements of Eliade's literary creation are here in this short story, in an elaborate orchestration: the impossibility that the miracle should be recognized, the anti-hero suffering from a psychic regression, 'the destiny's' ritual of initiation, the mythical union of two beings who, through a 'wedding in heavens', reintegrate the primordial perfection, etc. (Culianu 1995: 249)¹⁰

⁹ My translation

¹⁰ My translation

When he wrote about lies in fiction, Mario Vargas Llosa argued that, although they seem to lie, works of fiction of all kinds are truer to life than life is in any of its transitory instances. Firstly, their essential truth lies in the fact that literature represents reality through a necessary process of selection: out of all the possible ways of telling a story, only one version is chosen. Thus, *what* is described or narrated becomes the *description* or the *narrative*. Secondly, there is the question of time: while real life – a chaos of stories – passes, without any of its stories ever beginning or ending, “the life of fiction is a simulacrum in which that dazzling disorder becomes order: organization, cause and effect, beginning and end.” (Llosa 2006: 10) Therefore, in the works of fiction “life has a meaning which we can perceive because they give us a perspective that real life, in which we are immersed, permanently withholds from us.”¹¹ (Llosa 2006: 10-11)

Ulysses and the labyrinth

Eliade made all the major human experiences (living, writing and reading) fall into the archetypal pattern of journey. All the spaces ever visited can return to you when you tap into any spot that contains them: “a street, a church, a tree...Then, all of a sudden, time in its entirety is regained.” (Eliade 1990a: 91) To living one’s life in fragments, which is the predicament of the modern individuals and their society, Eliade opposed meaning and purpose:

In general, one lives life in fragments. One day, in Chicago, passing by the Institute of Oriental Studies, I felt the continuity of this time which begins with my adolescence and continues in India, London, and the rest. It is an encouraging experience: you feel you haven’t wasted your time, you haven’t wasted your life. Everything connects, even the periods I used to consider unimportant, like, for instance, the military service, which sank into oblivion, everything connects, and all of a sudden we see we’ve been led by a purpose – an *orientatio*. (Eliade 1990a: 158)

As far as the archetypal figure of the wanderer is concerned, Eliade took Ulysses to be ...not only the prototype of the modern man, but also of the man looking forward into the future, because he is the type of the restless traveller. His journey is a journey towards the centre, towards Ithaca, in other words towards himself. He is a good sailor, but fate – or rather the series of initiations which he must turn into victories – always forces him to delay his return. I think the myth of Ulysses is very important for us. There will always be a Ulysses in any of us; like him we look for our selves, hoping to find that, and then, of course, returning to our country, our home, we find ourselves again. (Eliade 1990a: 85-86)

The writer in exile managed to find his way out of the maze by writing, and as Deleuze and Guattari argued, writing means “surveying, mapping, even realms that are yet to come.” (Deleuze and Guattari 2005: 4-5)

The “radicle-chaosmos” BOOK and the mythological function of reading

In *One Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari distinguish between what they call a “root-book”, which is the classical type on the one hand, and “the radicle system, or fascicular root” (Deleuze & Guattari 2005: 5) on the other, by which they mean a system of multiple roots, illustrated by Joyce’s works. In their rhizomatic schema of thinking, which explodes

¹¹ My translation

any binaries, chaos and cosmos merge in the same way as the rhizome connects the plateaus, and the essential image and binder is the book:

The world has become chaos, but the book remains the image of the world: radicle-chaosmos rather than root-cosmos. (Deleuze & Guattari 2005: 6)

To a mind like Eliade's, whose thinking conceived binaries in terms of *coincidentia oppositorum*, this formula may make sense. His own account is that "literature is the daughter of mythology and it has inherited something of its functions: that of telling stories, telling about something significant that happened in the world." (Eliade 1990a: 141) For Eliade, the most essential and deep significations were always related to a space which he invested with archetypal meanings. He called it home wherever he could find it in the world, and when the world fell short of it, he invented it in writing.

According to Eliade, reading has a mythological function "especially because it allows the modern individuals an 'escape from Time', which resembles that facilitated by myths. Whether they "kill" their time with a detective novel or they step into the alien temporal universe of any novel, the modern individuals are projected, by reading, outside of their personal time interval and integrated into other rhythms, living in another 'history'." (Eliade 2005: 155)

Bibliography

1. Bauder, Harald and Engel-Di Mauro, Salvatore. *Critical Geographies. A Collection of Readings*, Praxis (e)Press, Critical Topographies Series, Kelowna, British Columbia, Canada, 2008. Print.
2. Culianu, Petru. *Mircea Eliade*, Revised and augmented Edition, Translated by Florin Chirișescu and Dan Petrescu, Nemira, 1995. Print.
3. Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Translation and Foreword by Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2005, Print.
4. Eliade, Mircea. *În curte la Dionis*, Cartea Românească, 1980. Print.
5. Eliade, Mircea. *Încercarea labirintului*, Translation and notes by Doina Cornea, Dacia, Cluj-Napoca, 1990a. Print.
6. Eliade, Mircea. *Profetism românesc*, Volume 2, România în eternitate, Roza vînturilor, București, 1990b. Print.
7. Eliade, Mircea. *Întoarcerea din rai*, Rum-Irina, București, 1992. Print.
8. Eliade, Mircea. *Jurnal*, Volume I (1941-1969), Humanitas, București, 1993. Print.
9. Eliade, Mircea. *Mitul eternei reîntoarceri*, Translated by Maria Ivănescu and Cezar Ivănescu, Univers enciclopedic, București, 1999. Print.
10. Eliade, Mircea. *Sacrul și profanul*, 3rd Edition, Translated by Brândușa Prelipceanu, 2005. Print.
11. Eliade, Mircea. *Huliganii*, Humanitas, București, 2006. Print.
12. Eliade, Mircea. *Romanul adolescentului miop*, Jurnalul național, București, 2009. Print.
13. Glodeanu, Gheorghe. *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, TipoMoldova, Iași, 2009, Print.
14. Huxley, Aldous. *Point Counter Point*, Vintage, London, 2004. Print.
15. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Edited with an Introduction and Notes by Seamus Deane, Penguin Books, 1993. Print.

16. Llosa, Mario Vargas. *Adevărul minciunilor*, Translated by Luminița Voina-Răuț, Humanitas, București, 2006. Print.
17. Rășuceanu, Andreea. *Bucureștiul lui Mircea Eliade* (epub) (Carte electronică Google), Humanitas, 2013. Web. 29 October 2014
18. Rășuceanu, Andreea. "Pe strada Mântuleasa, la numărul 138" <http://www.romlit.ro/pe_strada_mantuleasa_la_numarul_138> Web. 1 November 2014

THE EDENIC TOPOS IN MIHAI EMINESCU'S POETRY

Ion Popescu-BRADICENI

"Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract: The myth and edenic topos in Mihai Eminescu's poetry become a transfictionalized/transdictionalized utopia. In this metautopia, the human condition wears a transhumanistic aspect. The essence of the truth consists of this context, in the rediscovery of the authentic self, the one which is one with nature but also with Trans-nature which ensures the ontological profane its transcommunication with the Sacred. But Mihai Eminescu binds the wonders of the nature with the wonders of mathematics and the poetic language with the presence of the Divine in the fundamentals. The edenic vision in Mihai Eminescu's works is built on the triad experience, analysis and comparison, according to which human nature must become through learning, a second nature. Moral harmony, the soul, beautiful and rhythmic and the psychological state become three (the cross of trans) important elements of art in the pedagogy of Mihai Eminescu.

Keywords: poetic paradise, speaking to the gods, embalmed gardens, the metaphor of light, the sacred history, the ambivalence of the island, TO BE WITHIN, desolated genius.

Eden topos is a topos circumscribed by a primordial myth where ideas are primordial. But the Eden topos became a permanent myth of Romanian literature, in which the body of ideas to become well permanent. There existed in ancient Thrace a myth of heaven and earth, crossed the breeze from Eleusis, where the mysteries of the ancient Greeks celebrated doctrine of the immortal soul. Following their own god, the Zalmoxis, Thracians Hyperboreans legitimately aspired to purity and perfection at a higher spiritual power. How? It is by binding the terrible death of the idea of absolute happiness. Re-entering nothingness itself, the human being merges with space supreme harmony of the infinite attributes.

To have access to paradise, souls must be released from matter, the delirium, the ecstasy, through an excess of deep life. In major Romanian poems, describing Heaven keeps memories paradise dreamed of Thracian, as a perpetual feast, a soft music, and sacred ritual. Thrace snow on the mountain and the sea from the base created a convoy of legends always reinterpreted. Existence is pain; death saves and restores joy and total existence in the light, that soul.

Art poet remains the purest exercise of the thought embodied in the poem have "pure". I mean, twisted new poetry itself, whose name evokes a paradise of stills, retorts, laboratories, the secrete white magic, inspired by divinity. Heavenly ideal means finally, miss beauty archetypes; Clearing means of thought, a lyrical expurgate vanity ... futile ... poet, seeker himself, rediscovering itself this ontological heaven, through repeated initiation sacerdotal act of nostalgia obsessive originality in pursuit of a world gender perfect utopia.

Poetry expresses the serene world and its abstract form. She turns in those regions of the immortality of the soul remembers, regions where man Adamian enjoy quasi divine privileges; contemplating - Plato says - these essences perfect, simple, calm and happy and being, he, clear, free from body-tomb. How mysticism is the poet's art? Contemplation ecstatic religious silence on the threshold of the temple of the universe itself is not mysticism. Humanity's attempt to imagine, to approximate the essential intelligence to space beyond the life time is right to raise the ontological ideal measure of the universe.

Mystical tradition of ideas, their presence unfolds in Eminescu's poetry. Are we any closer to a holy land? Land unique to that path is still so long, Eminescu's poetry can only be sacred; Plotinus had set three ways of knowing: music, love, philosophy. Music-art seeking the idea in her manifestations, love, sense of universal solidarity, philosophy - but of contemplation and recollection. All this, taken together, have institutionalized a great human type: homo eminescianus. Looks like paradise po(i)etical Mihai Eminescu? I resisted the temptation to not identify several features, but in a hurry justified in age disease: time crunch. As a reminiscence of the first edenic steps, being in man is immortal, the individual is cosmic, and death - only a dream of our imagination.

Therefore - we quote the poet-philosopher - has never been the only form of non-existence. Who are there and will always exist, if not in deed, but as possibility, and possibility - in the eternity of time having no meaning - is there really. "" It is not only plausible but unsure how that perfect intellect death our being to the infinite possibility of eternity, after a period immeasurably long, but whose length is indifferent, will reappear again with the same functions and under the same conditions, and in this consists his immortality. "This man immortal needs a heavenly place in full compliance with specificity his condition.

Golden Garden first, just the primordial Paradise when "talking to the gods, the horn sounded." The "valley c a birch" (sacred tree, axis mundi, symbolizes the path that descends and ascends to the heights of heaven energy human aspirations) with intoxicating fragrances are "flowers of gems." And "zephyr passed like a live breath "air" SBORA sparkly butterflies. "And in this paradise in the world this suave", but (carefully!) The" night-day Etem mock-n "(it's about time" making "the world, when God uttered the words" Let there be light! ").

He wanted to get at any price "son of an emperor, Florin". His path to the "death of the other", which portrays them himself fleeting fate cannot be interrupted. Superior courts do their duty: it really puts a bad route, "a proud and beautiful valley" soft grass "smell valley, the rivers filled" with a lime which to sleep with her sweet shadow and shaking her scent was "in his locks" (linden symbolizes unwavering loyalty and privilege obtained from the gods to die suddenly, as in" Metamorphoses "of Ovid: Philemon and Baucis). This principle of bringing him back to his old father, which remains, might have had a different destiny would be out of the "same order of reality" with "face to garden gold".

I was off this time trajectory "valley of despair" that is hell. Valley Remembrance acted by the nostalgia of a paradise arhitextual. Valley is shown hellish despair, but hell the Elysian Fields of Hades Greek meadow in the Fortunate Islands, await heroes. Florin is such a hero ", however, like Achilles, yet does not bridle afraid to be seen among the shadows in the configuration of the dead, the dark valley, where" cold air flew the ravens "(messengers of death, of putrefaction matter) in the forest "s leaf wet his bed" and "listen Dumbravei mouth whispering of thousands of sides".

And, overcome by fear, and returned to the country is what we expect with the hope that at least he will turn to god and will hyperionize jumping the present case to the present case eternity. But Florin compatible fate inside face, overcome because he and she are congeners. This pair does not want to be anything other than it is and wants to be happy in his state data edge.

He wants to have, how much is given, life as fullness of life perishes. Refusing transcendence, he refuses immortalization is still alive, but with notification that the love this level can be raised, but a love match for nature, refusing May 1 above than her. The strangest thing I've discovered paradise posthumous poem "If" in which its character spell of pain "that goes on in itself and in its projections comes from beyond the grave". "The wind that shakes the trees and scatters the clouds, the stars light smooth waters until their ass flimsy soul of earth in it.

Actually seduce poet archetype, clearing up his mind with the idea that reconciliation is the solution, the agreement between being and knowing metaphysics, and realizes that the only memorial means to undead humans.

Branches, poplars, clouds, moon, starry cosmic projection of the self deeply transfigured whose image is at the very heart of poetry: the depths of Lake light rays through the waters, the stars, the poet protects gesture to keep in mind the image being essential to assure, if not happiness, even posthumous silence, and give eternity. This itself, purified, the Aeon, the word pure lake sprang as the stars stick to change the human condition, and turn it into cosmos. Are the stars in a sky "with-other heavens, with other gods."

Also in "Venere and Madonna" Rafael "dreamed embalmed paradise gardens." A lunar Eden welcomes us into "dead east." Eminescu gives way to start his fundamental congenital: vocation Urania, heavenly. And thus arises a miraculous world, Dantesque.

The first heaven is "serene plains, with rivers of milk and flowers of light". Monthly in heaven "silver and gold is on the water in the air", still he can "be castles with arches built of azure stars, with rivers of fire and silver bridges, the shores of myrrh, with flowers that sing".

So "death is revealed as a heavenly realm, while life is the infernal" converted into other categories, death holds supremacy axiological, populating a sphere of purity, of starry night. The mythical dream and thought it regains aurora age of mankind (golden age) identifies Being Nothingness, fill gaps existential recovered sacredness archetype, world origins.

Eminescu's paradise - and here we quote all the G. Călinescu - "consists in restoring, on the earth plane immediately, a world sublimated astral elements tend to snatch terrestrial gravity and reconstruct a world ethereal, not unnatural but a more subtle nature, and out of this euphoric. "

And there is' Sidereal bliss "in" planetary vocation accompanied by a euphoria that changes the density and molecular state of affairs "in" Memento mori "bucolic paintings we encounter the poet has voluptuous marine, Michelangelo with the same pairing of sweet and tension "tense vitality," "with the dream of Eden painting great feature classical composition" in "The Story magician" poet proves a great sense of tranquillity Urania, the angelic music Sidereal. Verse flight singing magician among luminaries welcomed the hosts of angels, has seraphic music of Dante or Mallarme stanzas. The "Allegorical Rime" Erickson is a lyric poet of amplitude and cosmic vision.

In "demonism" deals with means mythical vision Urania. Heavenly Happiness is evoked through its own analysis of sensations flow and density. Heavenly vision gigantic primitive landscape ecstatic wildness and Neptunism, geology aromatic and germination crazy, they are essential elements of the marvelous "Miradonis". Is this poem a musical archangelic more solemn than Mallarmean extend lines and transparent as those which give Edgar Poe Edenic dreams.

Miradonis Castle Gardens, Queen lunatic, drunk with a star, fairy. This Miradonis's paradise, a valley, a garden populated therefore "flower forest. Forests with flowers as large trees. Roses as suns and lilies, antique silver boxes, the tall stalks swaying in the red air sweet soft. The light is "green, clear, and fragrant".

"Islands are high on him as holy incense trees with flowers of gold, emerald - Myrrh rocks scattered and shattered into large lumps. On the proud paths, passing through green and silver powder is proud lands. On roads cherry the blossoming pink flower shedding snow "etc.

The metaphor of light came as a leitmotiv, the entire metaphysics of topos Paradise Mihai Eminescu's poetry, and even prose that titanium Agathon lumenDeist nousian and [23]. Germanicia Lichtung, I'll translate lighting, groves (forest) bright illumination aperture, sacred forest. In Eminescu he becomes "gleefully punching ... next puddle" [In the middle of the forest, 33]. Lichtung noun used in nautical language as Lichten's nominal derivation

means "sail", "raise the sails" of the masts of ships: "When a sign / rinse masts / shaking/ wooden pots" [33].

If Ionel Bușe us into thinking figurative mythological type [24], Stefan turns to transfiguration Melancu dream world, where Eros and paradises are synonyms of the former being more comprehensive than agape; ie being a "pagan love» underlined transdescendent / transcendent [22].

The Edenic myth, in the work of Mihai Eminescu, becomes utopia transfictionalized, for telling "sacred history" happened during the beginnings fabulous, where Cosmos again take life as primordial, whether it's an island, an imagined community (State bee, metapedagogic [28]) or "soul transfer through sacrifice, through a violent death, as in" death of Caesar "[34.24], where Jerome and Cezara celebrates symbolic death-wedding pair reunited after that escape from the terror of history.

The "Isle of Euthanasius" Eden is translated transretoric by paradisum voluptatis. Paradise Island Eminescu participate in another geography: mythical and not real (let's say though transreal - nm, IPB) and is also a "happy island" (death - nm, IPB) where "heroes were often partakers of women the will of the gods of death snatched them through decomposition "[12]. "Ambivalence Euthanasius's Island should not confuse.

It is a heavenly realm, particularly qualitative surrounding area, which does not exclude the Adamic life bliss "beautiful death" ... Nudity discovered by Cesar and Jerome in the island is just an ambiguous status, life fully and at the same time, the symbolic death ... the two young Adam manage to live because they waived any "form" human were completely naked, have exceeded the human condition entering a sacred area, that is real, unlike the surrounding area, profane milled for eternal becoming and crumbling of illusions, pain and vanities "[12.36].

Human form is substituted by turns godlike; human condition takes issue transhumanistic; Euthanasius / Jerome seeking "that exists fully, among and beyond human beings", that "what we may call the Being of beings".

"Homo sui transcendentalis is true natural state of the human being" [35]. "Being fully" expresses the turning, becoming / becomeness, proximity, privacy / and inside centre and within that intro (but not half-open - nm, IPB). "Human education would shift from a preposition in another, that's all" [37]. It's the prepositions in, with, by, with, from, in, in. "All (people) should be removed from their preposition regime and the regime's move into" [37]. If "being" explains things without rest, "being fully" accountable for creating things change. "If the first - explains Noica - facts are as they are and do not send beyond them, in one way they are" counted ".

Everything is in order, no offense, so without the new can be born. Only when there transorder rudiments of stretched [39] is possible revolution pattern of "being into" who "let them bring reality or rest, and only thus sending beyond them, things can be understood as putting something in the world. ". "Being fully" is not only the end of things, with the upper human settlements but also their inception in the hour when they come into being.

The "being" reconciles chaos. When the text as the text world and the world enters into vibration and then spreads as a wave, it does fully vibration from the beginning. Writing space (which is already vibrotexual) catches feature a space qualified (not homogeneous, but determined and differentiated by its Directorates - [38]), homogeneous space opposite the island paradise that has no existence, no more than a mere virtuality. To be measured in order to be effectively achieved, the space must necessarily be based on a defined set of directions; these lines appear as rays emanating from a centre, from which cross formed from TRANS (with three "dimensions") [35].

Such devirtualized space, thanks to "be into" is the island's Euthanasius obvious metaphysical meanings [18]. "If the water - and especially ocean water - is in many traditions

primordial chaos before creation, the island symbolizes manifestation, creation, firm establishment of creation in a Book-Svetadvipa, archetypal [12], reduced the seed embryo. "Within the island", "in the valley is a lake flowing four springs which burst, jangle, pebbles flips all day and all night."

They are flowing radially towards the centre, expressing his transgression two, which is beyond me. "In the middle of this lake, which appears black reed reflection, grass and cranberries around it, is a new island, small, with an orange grove. That grove is the cave we turned it into the house, and my apiary "[34].

Cave is exactly the core of centripetal and centrifugal transhermeneutic circle, symbol and grave. Plato's cave parable compels metahermeneut to resume debate imaginary problem and especially that of literary and artistic transimaginary [31,32]. Drawn from Gilbert Durand's transcendental fantastic, "cavern" is framed in night time image, pending the "descent and cup".

And in interpreting Eminescu, the cave is a cave house [40]. Its romantic reversal will need to be reached considering the cave as a refuge, as a symbol of the original paradise. So an artist feels intuitively that Eminescu natural correlation between cave and intrauterine world. Between the cave and house there the same difference as between mother-grade marine and land-based mother: grotto would be totally cosmic and symbolic than the house.

Grotto is considered by folklore as universal matrix is related to the great symbols of the egg maturation and intimacy, crystallite tomb. Temple Christian tomb itself is both simple catacomb and place of storage of relics, tabernacle keeper of the holy mysteries, and matrix lap where remakes God. And there is only a difference of nuance between the cave and the internal housing, the last being only a cavern implemented [40].

A third distinctive feature of "being in" expresses a situation clearly defined, secure closure on it and ultimately accuracy. "Being fully" with the opening, tends to express something more than precision, something on the order of truth. "Being" is actually provided the scientific and stand under the sign of all sciences. Humanities seeks truth (aletheia) under the sign of "being into". They celebrated non-concealment, manifestation, and revelation, and explosion, disclosure of director, straightness / correctness, unforgettable, misleading, and equivalent to un-occult.

"Modern man - believes Anton Dumitriu [41] - forget being forgotten, which, thinking it, transposed it into the work of the state essentially forgotten. But the Greeks conceived work looked like a hidden state sent Destin. When we say that we have forgotten something is only something that escapes us, but the very "forgetting" is "hidden" so that we ourselves (which I forgot, as our relationship with the thing looked, move in condition "hidden thing"). And Euthanasius, and Jerome go into hiding but only to perceive the inner illumination. For "core truth" what is? "The essence of truth, conceived as the correctness of the statement, is freedom" [42].

Imprisoned in the island, the two hermits regains freedom, but existing, Dasein finds himself strongly [42]. Existing, Dasein is located in the open, exposing themselves beings. Freedom is itself an existence: exposure of the hidden-being of beings. The two servants esoteric that opens into its own interiority are apologists Transalétheiei that's with everything else, existing Dasein is also - I wrote above - in-existent; But Dasein who falls prey system-error. But since the error comes from the very essence of truth, man can reach, the wandering, the essence of truth.

Identical to Ulysses, Jerome, after wanders social way, is rediscovering the authentic self, the primitive, the same with nature with her Body balm absorbed / absorbed by it.

Re-tying a previous thread to the third inclusive law edict that, however, the mathematics that science should be reallocated and the human sciences: for - Noica warns us - "fully values the things of the spirit, and not in them" [37].

Solomon Marcus showed in "Poetics mathematics" [43] and the "meeting of extremes" [25] that literature and mathematics are "two of the earliest acquisitions of the human spirit" [25]. Mihai Eminescu himself noted his appellant that "the wonders of nature are like mathematical miracles" and mathematics is "the universal language, the language of formulas, ADEC fractions of the three units: time, space and motion" (MS 2267, f. 160 v.).

Stephen Melancu [22] and he lingers on Eminescu's attraction to mathematical rigor spiritual grace that is, the absolute synthesis of existing data by an ordering principle and the harmonic (like Pythagoras) can be placed world. Spirit integrates mathematical knowledge so romantic pathos in the highest degree, age specific. An acquisition that amalgamates, inter alia, the Pythagorean vision and closer romantics, Kantian philosophy itself. Link it establishes between nature and mathematics Eminescu is based on another belief: mystical available for mathematics: "What do we alone in thinking made and nature powers" (Fragma. 278).

Where he wants to get Eminescu putting together nature of mathematics? On the analogy of man and nature, as Novalis in "Disciples at Sais" [51] and "Heinrich von Ofterdingen" [51]? The "mind game laws" and metalaws / TransLaw Fantasia (read "fantastic imagination" - nm, IPB) and the philosophy of nature? Since the philosophy of nature is considered the path concept, it has the same universal object (like physics - nm, IPB), but for himself, and he believes in his own immanent necessity, according to the concept of self-determination.

But Eminescu links wonders of nature wonders of mathematics and poetic language of the divine presence in the background. Supported the idea of foundations Romantics particular by the imperative to place the origins and impose almost total freedom affirmation of existence and creation. This foundation is focused directional back, belonging to a mythical reality which entails imagining a nature transfigured, Virginia, Eden, as she designs a virginal past "[49], in a" golden age "of mankind and the eternal return [49, 50, 51] - shared obsession both Novalis and Eminescu [53] and Mircea Eliade [49] and Ionel Bușe [24] - all four are on the route of forming a new paradigm of rationality. In the centre of which - cautious - I put myself as the preferred method - circle, confess, inspired not only by Georges Poulet [52] - but also Novalis and Eminescu himself [53].

I therefore emphasize the Novalis image polarities (impulse "to all horizons" and core "infinitely deep"), which lies in the principle of conciliation concentricity knowledge and existence, specific, moreover, frequently even call romance by which he makes the subjectivity. In Eminescu, all nature seems to obey the same circularity; I quote: "the natural flow diagram is a circle of forms through which matter passes through the transition point."

High moral order of the world, the citadel ego (the synthesis of the selfless citadel and exteriority being - the creation around him), which advocates learning from nature [44] the fundamental principles of art, Novalis has managed, visionary [50], the application of such resources system, built on experience, analysis and comparison (note the triad! - nm, IPB) according to which human nature must become second nature, only in this way man can be called "rightly teacher of nature "(see" in vain the school dust "[33]) due to quality acquired" sublimated power ".

Therefore, art is sublimation, in the name of authentic experiences, nature, and "man's highest and noblest op art of nature" - personality representing a kind of lifting power of his own creative spirit, or even just in the area as possible, if not in the "doing". For "in a sense and noble" man should be "the most beautiful art op art, his own creative powers, free moral" [53].

Critical Bibliography:

1. G. Calinescu: History of Romanian literature from its origins to the present; edition of Al Piru; Minerva, Bucharest, 1985

2. Mihai Eminescu: About culture and art; edition of D. Irimia; Junimea, Iași, 1970
3. Mihai Eminescu: Prose and poetry; V.G. edition Morțun, Iași, 1890
4. Florin Rotaru: Addenda to the volume Eminescu: Prose and verse, Eminescu, Bucharest, 1996
5. Mihai Eminescu: Poems (I + II + III), Erc Press, Bucharest, 2009; edition of Maria Rafailă
6. Petre Popescu Gogan: Echoes Eminescien fine arts; Meridians, Bucharest, 1992
7. Mihai Eminescu: Poems; D. murarasu critical edition; Minerva, Bucharest, 1982 (I + II + III)
8. Mihai Eminescu: Literary Prose; edition of Eugen Simion and Flora Șuteu; E.P.L., Bucharest, 1964
9. Eugen Simion: Eminescu's prose; E.P.L., Bucharest, 1964
10. Mihai Eminescu: Poems; edition and preface by Mircea Tomuș; New Orpheus, Bucharest, 2003
11. Mihai Eminescu: Poems / Poésies; presentation and translation of Jean-Luis Courriol; Parallel 45; Pitesti, 2006
12. Mircea Eliade: About Eminescu and Hașdeu; edition and preface by Mircea Handoca; Junimea, Iași, 1987
13. Michael Cimpoi: Towards a New Eminescu; Eminescu, Bucharest, 1995
14. Sorin Bocancea: City of Plato; European Institute, Iasi, 2010
15. Plato: Complete Works (I); edition of Peter Crete Noica and Catalin partner ed. Humanitas, Bucharest, 2001
16. Plato: Republic; translation, commentaries and notes by Andrei Cornea; Theory, Bucharest, 1998
17. Aristotle: Poetics; Stela edition Petecel; introductory study and translation by D. M. Pippidi; Iri, Bucharest, 1998
18. Aristotle: Metaphysics; trans. ST. Bezdechi, Iri, Bucharest, 1999
19. Theodor Codreanu: Eminescu - the dialectic style; C. R., Bucharest, 1984
20. Theodor Codreanu: The ontological Eminescu; Porto-Franco, Galați, 1992
21. Michael Cimpoi: Narcissus and Hyperion; Junimea, Iași, 1994
22. Stephen Melancu: Eminescu and Novalis. Romantic paradigms; Dacia, Cluj-Napoca, 1999
23. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti: lean thinking; trans. by Stephanie Mincu; Pontica, Constanta, 1998
24. Ionel Bușe: philosophy and methodology imaginary. Brief introduction to figurative thinking; Romanian writing, Craiova, 2005
25. Solomon Marcus: Meeting extremes. Writers in the horizon of science; Parallel 45, Pitesti, 2005
26. Eugen Negrici: Illusions Romanian literature; C. R., Bucharest, 2008
27. Nicolae Manolescu: Critical History of Romanian literature. Five centuries of literature; Parallel 45; Pitesti, 2008
28. Ion Popescu-Brădiceni: Mihai Eminescu. A beautiful history: Jerome and Cezara; Cogito-Star and publishers Napoca, Cluj, Oradea, 2006
29. Ion Popescu-Brădiceni: Analysis of visual language; Academic Brancusi, Targu-Jiu, 2012
30. Ion Popescu-Brădiceni: Reinventing masterpiece. I. Transversaliile Romanian literature from its origins until tomorrow; Academic Brancusi, Targu-Jiu, 2013
31. Ion Popescu-Brădiceni: Reinventing masterpiece. II. Romanian Literature and Comparative into transmodernity; Academic Brancusi, Targu-Jiu, 2013

32. Petre Popescu Gogan (responsible editor): *Banquet Eminescu*, second edition; C.J.C. Gorj; Targu-Jiu, 1998
33. Mihai Eminescu: *Poems*; Goci edition of Aurelius; 100 + 1 Grammar, Bucharest, 2002
34. Mihai Eminescu *Caesar*; Constantin Cubleşan edition; 100 + 1 Grammar, Bucharest, 2001
35. Basarab Nicolescu: *Transdisciplinarity. manifest*; Polirom, Iasi, 1999
36. Mircea Eliade: *The Sacred and profane*; trans. The Bândaşa Prelipceanu; Humanitas, Bucharest, 1995
37. Noica: *Romanian feeling of being*; Eminescu, Bucharest, 1978
38. René Guénon: *The reign of quantity and the signs of the times*; trans. Florin Mihăescu and Dan Stanca; Humanitas, Bucharest, 1995
39. Hrisant Achimescu: *Joy quantum*; Ecko Print, Drobeta Turnu Severin, 2012
40. Gilbert Durand: *anthropological structures of the imaginary. Introduction to general arhetipology*; trans. Marcel Aderca; pref. and afterword. by Radu Toma; Univers, Bucharest, 1977
41. Anton Dumitriu: *Aletheia. Test the idea of truth in ancient Greece*; Eminescu, Bucharest, 1984
42. Martin Heidegger: *Milestones on the way of thinking*; trans. and notes by Thomas Kleininger and Liiceanu; Politics, Bucharest, 1980
43. Solomon Marcus: *The Poetics of mathematics*; R.S.R. Academy Press, Bucharest, 1970
44. Ion Popescu-Brădiceni: *From metaphysics transmodern*; NapocaStar, Cluj, 2009; See the study "An introduction to pedagogical imaginary Eminescu"
45. Cerasela Cuteanu: *modern Europe as a philosophy of eternal peace*, House Book of Science, Cluj-Napoca, 2005
46. Matei Calinescu: *Reading, rereading. Towards a poetics of (re) reading*; trans. Virgil Stanciu; Polirom, Iasi, 2003. The book, great, bring reading debate diachronic and synchronic rereading. Such (re) reading is less a matter of "space" as all one time, although it is a special time, circular or quasi-mythical. Reading virginal cannot be more than the "first" when pleasure prevails appreciation value (critical), but poetry reading retroactive claims inflexible (or hermeneutics), the meaning of the poem, hitherto hidden, surfacing, but only for that lecturer who manages to "jump over the fence real" (in transreality, right? - nm, IPB) and can reach beyond mimesis, to a greater level of semiotics.
47. Cassian Maria Spiridon: *Adventures country*; Curtea Veche, Bucharest, 2009
48. Pompiliu Crăciunescu: *Eminescu - infernal paradise and transcosmology*, Junimea, Iaşi, 2001
49. Mircea Eliade: *Myth of the Eternal Return. Archetypes and repetition*; trans. Mary and Caesar Ivănescu; Encyclopaedic Universe; Bucharest, 1989
50. Novalis: *Between waking and dream. Scraps romantic*; trans. introduction and commentary by Viorica Niscov; Universe, Bucharest, 1995
51. Novalis: *Disciples at Sais. Heirich von Oferdingen*; trans., stud. introd. and notes by Viorica Niscov; Universe, Bucharest, 1980
52. Georges Poulet: *Metamorphoses circle*; trans. Irina Badescu and Angela Martin; stud. introd. by Mircea Martin; Universe, Bucharest, 1987
53. Mihai Eminescu: *Fragmentarium ...*, Bucharest; Science. and Enciclop., 1981
54. Peter John: *Logic and Meta*; Junimea, Iaşi, 1983
55. See the "writer transmodernist: neohermeneut and saviour of words"; ed. Star Napoca, Cluj, in 2006, the study "s semiotic behaviour Euthanasius / Jerome and bees in Eminescu's novel" A beautiful history: Jerome and Caesar ".

PRESERVATION, CONSERVATION AND ARCHIVING OF DIGITAL RESOURCES – SPECIFIC PROBLEMS

Elena TÎRZIMAN

University of Bucharest

Abstract: Massive digitization, production of documents directly in digital format without traditional equivalent, The high dynamics of technologies and of information applications, followed by their equally swift obsolescence, the multiplicity of standards and formats of electronic documents, have lead to the paramount importance of preserving, conserving and archiving digital documents and collections for all who are involved in the production and dissemination of digital content. When digitally preserving, conserving and archiving it is necessary to identify: what should be preserved? for how long? how to actually proceed? by whom? what resources should be involved? which is the legal and institutional framework of digital archiving?.

Those responsible for digital archiving are the producers, the suppliers, the lawful owners who are primarily responsible to archive electronic documents and who ensure their preservation; the communities of intellectual content producers (e.g. the researchers), and various institutions that might organize digital archives (for the long-term) by own resources; national libraries that through their specific mission organize and manage the National Legal Repository ensuring the collection, processing, preservation, conservation and archiving the documentary patrimony of a country, regardless of the support.

Keywords: digital document, digital conservation, digital archiving, legal digital repository.

Introducere

Resursele informaționale digitale au devenit în multe cazuri sursa principală de informare pentru multe domenii ale cunoașterii umane, în special în domeniile științific și profesional. Digitizarea masivă, crearea de documente direct în format digital fără echivalent tradițional, dinamica extraordinară a tehnologiilor și a aplicațiilor informatice urmată și de obsolescența lor la fel de rapidă, multitudinea standardelor și formatelor pentru documente electronice, absența unor norme unitare de lucru pe traseul ciclului de viață al unui document electronic fac ca prezervarea, conservarea și arhivarea documentelor și colecțiilor digitale să devină o problemă de maximă importanță pentru toți furnizorii de conținut digital și mai ales pentru structurile deținătoare de asemenea documente și responsabile cu administrarea patrimoniului instituțional ca parte a moștenirii culturale și științifice naționale.

1. Prezervarea, conservarea și arhivarea digitală – aspecte generale

În prezervarea, conservarea și arhivarea digitală este necesar să se identifice: ce trebuie prezervat și arhivat?, pentru cât timp?, cum anume se realizează acest lucru?, de către cine?, care sunt resursele implicate?, care este cadrul legal și instituțional al arhivării digitale?. Principiile prezervării, conservării și arhivării resurselor informaționale și documentare sunt aceleași atât pentru resursele pe suport tradițional, cât și pentru resursele digitale, diferite fiind doar modalitățile și strategiile concrete de realizare a acestor operații. Prin urmare, trebuie păstrate, prezervate și arhivate resursele care fac parte din patrimoniul instituțional, științific sau cultural conform reglementărilor existente la nivel național sau internațional la care statele au aderat.

Unesco a adoptat *Charte sur la conservation du patrimoine numerique* prin care recunoaște patrimoniul digital ca parte a patrimoniului comun și atrage atenția asupra riscului ca mare parte din moștenirea culturală a umanității să se piardă în absența asumării unor măsuri legislative, tehnologice, financiare, profesionale specifice. Conform acestei *Charte*, patrimoniul digital se compune din documente unice în domeniul cunoașterii și expresiei umane, fie că acestea sunt de ordin cultural, științific, educativ, administrativ, artistic sau conțin informații tehnice, legislative, medicale sau de alt tip, create digital sau convertite sub formă digitală pornind de la resurse tradiționale existente.

Având o tipologie diversă și, de asemenea, o structură complexă documentul digital impune decizii și soluții particularizate în prezervare, conservare, arhivare. Este necesar să fie precizat ce trebuie prezervat; documentul ca întreg (conținut informațional + aplicație informatică) sau doar conținutul informațional. Se disting următoarele caracteristici care asigură integritatea unui document digital: informația conținută; stabilitatea documentului; referința documentului; proveniența documentului; contextul documentului. Toate aceste informații condiționează integritatea documentului și sunt create și trebuie să fie prezervate împreună cu obiectul, pe toată durata lui de viață.

Durata arhivării este dată de importanța resursei din punctul de vedere al conținutului informațional. Strategiile de arhivare digitală sunt stabilite în funcție de nevoile de conservare și reutilizare specifice fiecărei instituție, în cazul arhivării resurselor proprii sau în funcție de prevederile legale, în cazul structurilor instituționale care au obligația de a crea și gestiona arhive digitale (cazul bibliotecilor naționale care administrează depozitul legal, al arhivelor naționale și locale, anumitor producători și furnizori specializați în conținut digital). Se pot stabili strategii specifice pentru categorii de documente și în funcție de suporturile de stocare și chiar în funcție de solicitările de reutilizare anticipate.

Cum anume se realizează arhivarea digitală? Modelele de arhivare pe termen lung a resurselor digitale, rezultate în urma cercetării teoretice și aplicative din domeniile Tehnologiei Informației și Științelor Informării și Comunicării, țin cont de cele două tendințe: asigurarea unei durate de viață cât mai lungi a suportului fizic; reînnoirea continuă a suportului (trecerea pe un alt suport). Concomitent cu evaluarea gradului de perimare a suportului trebuie evaluate și tehnologiile informatice asociate fiecărei resurse electronice. Componentele hardware, programele informatice, metodele de prelucrare a informațiilor sunt supuse unei uzuri morale rapide (ciclul de viață: 2-5 ani). Două soluții sunt propuse ca răspuns la perimarea tehnologiilor:

- migrarea datelor (incluzând sau nu și migrarea formatelor);
- emulația mediilor informatice.

Migrarea datelor înseamnă transferul periodic al unei resurse electronice de pe un suport pe altul, dintr-un context informatic (conținut + program informatic) în altul. Migrarea trebuie să prezerve integritatea unui obiect digital, astfel încât să poată fi utilizat (căutarea informației, afișarea și utilizarea să fie identice cu cele din timpul inițial al producerii resursei informaționale). Migrarea datelor implică o reînnoire a suportului, dar nu este în mod obligatoriu o copie identică, ci un conținut informațional identic într-un nou context tehnic. Se realizează la fiecare schimbare a contextului informatic.

Emulația constă în imitația parțială a unui sistem de către un altul într-un context informatic, asigurarea compatibilităților sistemelor într-un context informatic dat. Tehnica emulațiilor aplicată prezervării pe termen lung a resurselor digitale înseamnă că se încearcă definirea unei metode care va permite compatibilizarea sistemelor informatice învechite cu sistemele încă incomplet cunoscute, cele ale viitorului.

Variante alternative: conservarea datelor și informațiilor pe suport hârtie (suport deja testat în timp); conservarea pe microformate; realizarea de variante electronice de rezervă

nesupuse comunicării; asigurarea redundanței patrimoniului digital supus conservării și arhivării (soluțiile de back-up).

Responsabili privind arhivarea resurselor digitale sunt:

- Creatorii, furnizorii, proprietarii de drept care au responsabilitatea inițială a arhivării documentelor electronice și care asigură prezervarea lor. Ei pot transfera această responsabilitate (prin acorduri clare) unor sisteme de arhivare care preiau total sau parțial responsabilitatea arhivării. (Bibliotecile și arhivele pot prelua responsabilități de arhivare; avantajele economice sunt de ambele părți și în plus, structuri de tipul arhive, biblioteci, muzee pot asigura accesul și utilizarea informațiilor).

- Bibliotecile naționale, prin atribuția specifică de organizare și administrare a Depozitului Legal național, asigură colectarea, prelucrarea, prezervarea, conservarea, arhivarea patrimoniului documentar al unei țări, indiferent de suport. Prin urmare, și resursele digitale constituie obiectul Depozitului Legal. Bibliotecile naționale evaluează problemele tehnice și juridice privind colectarea și conservarea publicațiilor digitale din rețele și își dezvoltă strategii de implementare și realizare a Depozitului Legal pentru aceste resurse digitale.

- Comunitățile de creatori de conținut intelectual (de exemplu cercetătorii), precum și diverse instituții (producătoare de arhive tehnice, economice etc.) pot să-și organizeze arhivele (pe termen lung) prin resurse proprii sau prin organizații de cooperare independente, organizații care au obligația de a asigura accesul la arhive în condițiile reglementărilor legale existente.

Cadrul legal al arhivării digitale lipsește sau este insuficient dezvoltat pentru majoritatea statelor. Se regăsesc mai curând bune practici, inițiative private, proiecte și cercetări științifice pe această problemă, standarde și norme tehnice. Abordările care reglementează arhivarea conținutului digital sunt la nivel instituțional, național, european sau internațional și se întâlnesc cu precădere în domeniile cultural și științific, adică în acele domenii care sunt implicate inclusiv în producerea și administrarea patrimoniului documentar în format tradițional.

2. Arhivare web

Imensa cantitate de resurse informaționale disponibile pe web, instabilitatea și dinamica acestora fac să fie imposibilă o arhivare exhaustivă. Fără politici și strategii clare de arhivare web, resurse informaționale importante riscă să fie pierdute. Asemenea politici și strategii pot fi rezultatul inițiativelor individuale, instituționale sau ale unor proiecte colaborative și se pot aplica la nivelul unei instituții sau pentru un site individual, la nivelul unui grup de site-uri, la nivelul unui domeniu tematic dintr-o zonă geografică sau la nivelul unei porțiuni de Internet (identificată prin numele de domeniu, de exemplu: .en; .fr).

Arhivarea web este condiționată de o serie de probleme tehnice și legale. Din categoria problemelor tehnice se pot identifica: instalarea și întreținerea unei infrastructuri IT capabile să facă, în orice moment, lizibile documentele digitale; utilizarea programelor informatice de comprimare a conținutului și a serviciilor de protecție a paginilor web; prezervarea contextului de lectură adică prezervarea unui hyperdocument cu toate linkurile sale, astfel încât să nu fie afectată semnificația mesajului informațional; utilizarea standardelor tehnice și profesionale în crearea documentelor digitale, astfel încât să poată fi definite clar datele de identificare, proveniență și autenticitate necesare pentru arhivare. Aspectele legale și juridice au în vedere drepturile de autor și drepturile conexe care pot determina restricții în accesul la documente incluse în arhive.

Se pot identifica două modele de arhivare:

- model bazat pe un sistem de arhivare închis în care primează obiectivul prezervării și conservării conținutului digital, accesul fiind restricționat și controlat;

- model bazat pe un sistem de arhivare deschis în care sunt urmărite atât obiectivul prezervării și conservării, cât și al accesului liber la resursele arhivate. Sistemul de arhivare deschis se poate aplica oricărei arhive web și în special instituțiilor și organizațiilor cu responsabilități de arhivare pe termen lung și care arhivează resurse informaționale din domeniul public.

Arhivarea conținutului unui site de către producătorul sau administratorul său. Site-ul web este definit ca un sistem de publicare a resurselor informaționale și, prin urmare, este nevoie ca în funcție de dinamica conținutului digital publicat sau la anumite intervale de timp să fie actualizat conținutul și să se decidă ce se adaugă, ce se modifică și ce se elimină. Resursele digitale care se vor elimina pot fi arhivate sau pot fi eliminate definitiv. Arhivarea web are în vedere acele resurse digitale pentru care de ia decizia de a fi păstrate ca documente referențiale și care sunt considerate importante pentru consultări și utilizări viitoare.

Arhivarea conținutului digital web ar trebui să se facă la anumite intervale de timp (lunar, semestrial, anual), atunci când conținutul informațional nu mai este de actualitate, când există resurse sau secvențe redundante în același site, când se decide schimbarea formei de prezentare a site-ului și dezvoltarea acestuia. Arhivarea conținutului site-ului se poate realiza prin definirea în site a unei secțiuni de arhivare în care se transferă conținutul care se dorește a fi arhivat și care ulterior este gestionat identic și unitar cu restul site-ului; se poate crea o arhivă zip de lucru oferită sau nu în acces liber sau se poate arhiva offline pe CD sau DVD.

Backup nu înseamnă arhivarea site-ului chiar dacă arhivarea poate implica backup. Backup-ul presupune realizarea de copii identice de siguranță pe servere diferite sau chiar în locații diferite, ca o modalitate de gestionarea a riscurilor de eventuale catastrofe, atacuri informatice sau imposibilitate de acces de pe serverul principal. Arhivarea unui site presupune selectarea și prezervarea, conservarea acelui conținut digital care nu mai este de actualitate, dar care este important pe termen mediu și lung și care, prin urmare, nu poate fi eliminat.

Arhivarea conținutului web de către producătorii, furnizorii sau intermediarii de conținut digital. Arhivarea web este procesul de colectare de porțiuni din World Wide Web cu scopul prezervării și conservării conținutului digital, în aceleași condiții și reprezentare precum arhivarea site-urilor, în vederea asigurării accesului viitor pentru cercetători, istorici sau public larg. Numărul imens de pagini și site-uri web existente face ca arhivarea web, chiar parțială și selectivă, să se realizeze automatizat și doar cu unele excepții, precum în cazul bibliotecilor și arhivelor, să implice și factorul uman și să se realizeze semiautomatizat.

Există numeroase structuri instituționale implicate în arhivarea web. Cea mai cunoscută organizație este Internet Archive care își propune ca, printr-un demers de culegere automatizată a datelor, să arhiveze întreg spațiul web. Bibliotecile naționale, arhivele naționale, diferite consorții și organizații sunt implicate în arhivarea resurselor web culturale. De asemenea, există numeroase aplicații de arhivare web, precum și firme care furnizează servicii de acest fel proprietarilor de conținut digital.

Din punct de vedere tehnic, arhivarea web presupune utilizarea a o serie de tehnici, proceduri, protocoale și standarde specifice. Deosebit de importante sunt asigurarea integrității și stabilității conținutului digital (toate paginile și linkurile care constituie site-ul web, toate imaginile fixe și animate, orice alte aplicații incluse, precum JavaScript, etc.); arhivarea metadatelor care definesc resursa digitală în scopul stabilirii autenticității și provenienței acesteia; asigurarea permanentă a interoperabilității sistemelor în cazul în care arhivarea și accesul se fac distribuit, și nu centralizat.

Se disting mai multe metode de colectare a metadatelor și resurselor digitale și de constituire a arhivelor digitale, în funcție de strategia de arhivare aleasă. Se poate opta pentru o strategie de arhivare descentralizată care presupune colectarea metadatelor într-o arhivă unitară și arhivarea propriu-zisă a conținutului digital (arhivarea site-ului în locația și formele în care acesta se arhivează). Metoda este utilă în cazul arhivării de site-uri numeroase, cu un

conținut uniform și stabil, dar localizate dispersat. Se poate opta pentru o strategie de arhivare centralizată care presupune colectarea atât a metadatelor de identificare, cât și a conținutului digital și a site-urilor implicite. O asemenea metodă este utilă în cazul în care se consideră că resursele digitale sunt deosebit de importante și trebuie să fie conservate pe termen lung sau chiar că trebuie să fie avută în vedere conservarea perenă (în special site-urile culturale și științifice). Mai poate exista și o strategie mixtă de arhivare care permite ca alături de metadata, pentru unele site-uri să fie colectat și arhivat centralizat și conținutul lor. Este cazul site-urilor volatile sau instabile, dar care au totuși un conținut informațional relevant.

Ținând cont de nivelurile de interoperabilitate existente în rețele, se regăsesc următoarele metode de colectare a resurselor digitale: *Gathering* sau colectare liberă prin utilizare Web Crawler pentru diverse forme de căutare și colectare a resurselor de la diferite organizații; *Harvesting* sau culegerea datelor într-o manieră autonomă, adică definirea unui set limitat de date și servicii și realizarea schimbului pe baza unui protocol (OAI – Open Archive Initiative); *Federation* sau implementarea unor standarde specializate pe care diferite instituții, în special bibliotecile, au convenit să le utilizeze (Z39.50 și MARC etc).

Problemele specifice arhivării web sunt legate de cele trei activități principale: stocarea datelor, migrarea datelor și recuperarea datelor.

Problemele legate de stocarea datelor:

- structura instituțională cu atribuții de arhivare web trebuie să își desfășoare activitatea în conformitate cu o legislație specifică (legislație de arhivare digitală sau depozit legal digital și legislația drepturilor de autor);

- parcurgerea site-urilor web și arhivarea resurselor să se facă la intervale de timp adecvate, astfel încât să fie surprinsă dinamica site-urilor și să poată fi arhivate și resursele digitale care sunt modificate sau înlăturate de pe site;

- în cazul resurselor științifice, stocarea și arhivarea necorespunzătoare pot produce disfuncționalități în citarea referințelor web. De asemenea, este posibil ca în prelucrare să fie descrisă pagina principală, dar resursele să se găsească în paginile secundare;

- sistemele de arhivare nu pot parcurge, recunoaște și stoca toate tipurile de resurse din Internet, din toate tipologiile documentare. Este posibil să nu poată fi arhivate baze de date, sesiuni interactive din web, web-ul profund;

- costurile arhivării web determină o preferință pentru arhivarea selectivă sau tematică.

Problemele legate de migrarea datelor:

- formatele de stocare a datelor, sistemele hardware și software evoluează extrem de rapid; se pune astfel întrebarea: la ce interval de timp trebuie să se realizeze migrarea datelor de pe un suport inferior pe un suport superior?

Problemele legate de recuperarea datelor:

- calitatea prelucrării resurselor digitale care sunt apoi arhivate determină calitatea regăsirii acestora în arhivele web. În arhivele web, resursele digitale sunt în cele mai multe cazuri reprezentate de metadatale preluate împreună cu acestea dar pot fi adăugate la arhivare se pot chiar realiza notițe bibliografice/webgrafice și documentații special pentru arhivare;

- în lanțul producerii, publicării, arhivării unei resurse web sunt implicați mai mulți responsabili, prin urmare, drepturile de autor, drepturile de publicare, drepturile de acces influențează regăsirea și utilizarea acestor resurse.

Concluzii

Dezvoltarea extraordinară a conținutului digital, în diverse tipologii și formate face ca problema arhivării digitale să devină la randul ei o problemă de maximă importanță. Se disting câteva aspecte care evidențiază complexitatea arhivării digitale, în primul rând, diversitatea de tipologii și formate pentru resursele digitale la care se adaugă o diversitate de tehnologii și programe informatice implicate în gestionarea și administrarea acestor resurse. În al doilea rând, multitudinea de furnizori de conținut digital cu responsabilități diverse în

arhivare. În al treilea rând, absența unui cadru legal coerent și care să coroboreze legislațiile naționale cu cele internaționale, privind arhivarea digitală. În al patrulea rând, conținutul digital este extrem de dinamic și nu este posibilă conservarea și arhivare exhaustivă a acestuia cu toate variantele sale intermediare. De asemenea, nu se poate vorbi de norme, tehnici și metodologii unificate de arhivare digitală care să permită uniformizarea unor asemenea practici. Prin urmare, problematica arhivării digitale este în continuă dezvoltare oferind piste de cercetare teoretică și aplicativă multiple în perioada următoare.

Bibliografie

ANGELAKI, Georgia. Digital Legal Deposit in the EU member states: An Overview of Regulatory and Implementation Status Background Report in connection with the Communication on Digital Libraries. Background Report in connection with the Communication on Digital Libraries. [online]. DG INFSO/ Unit E3: Learning and Cultural Heritage February 2006. Disponibil pe Internet: <http://web3.nlib.ee/cenl/docs/Digital%20Legal%20Deposit%20in%20the%20EU%20member%20states.pdf> [accesat 10.11. 2014];

BESSER, Howard. Digital longevity. În: SITTS, Maxine (ed.) *Handbook for Digital Projects: A Management Tool for Preservation and Access*, Andover MA: Northeast Document Conservation Center. [online]. 2000. p. 155-166. Disponibil pe Internet: <http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Papers/sfs-longevity.html> . [accesat 10.11.2014].

CASTILLO-SY, Vivian del. Web-Harvesting: Concept, Issues and Prospects. [online]. p. 1-2. Disponibil pe Internet: paarl.wikispaces.com/file/view/Web-Harvesting.doc. [accesat 10.11.2014].

KUMAR, Shailendra. Interoperability Protocols and Standards in Library and Information Science. [online]. 30 p. Disponibil pe Internet: <http://www.slideshare.net/alibnetweb/interoperability-protocols-and-standards-in-lis> . [accesat 10.11.2014].

UNESCO. Charte de l'Unesco sur la conservation du patrimoine numérique. [online]. 2003, 5 p. Disponibil pe Internet: http://portal.unesco.org/ci/fr/files/13367/10702838853Charter_fr.pdf/Charter_fr.pdf [accesat 10.11. 2014].

UTAS [University of Tasmania]. Web & Learning Services, Archive your website. [online]. Disponibil pe Internet: <http://www.web-services.utas.edu.au/resources/site-management/archive-your-website>. [accesat 27.08.2011].

TÎRZIMAN, Elena. Resurse informaționale și digitale electronice. Aspecte privind construcția, achiziția, prelucrarea, utilizarea, conservarea, arhivarea. În: *Cercetare și dezvoltare în Bibliotecile Naționale ale României și Republicii Moldova: volum de lucrări științifice*. București, Chișinău: Editura BNR, Editura BNRM, 2008. p. 43-67.

TÎRZIMAN, Elena. *Resurse Internet și practici de informare*. București: Editura Universității din București, 2011, ISBN : 978-606-16-0038-0, 264 p.

TÎRZIMAN, Elena. *Colecții și biblioteci digitale*. București: Editura Universității din București, 2011, ISBN : 978-973-737-979-5, 274 p.

A SOCIO-PSYCHOLOGICAL APPROACH TO HUXLEY'S "BRAVE NEW WORLD" VIA LACAN

Clementina Alexandra MIHAILESCU

"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract : The paper expands upon Huxley's novel "Brave New World" approached via Lacan's socio-psychological model with a view to underlining how the novelist's irony can coexist with his need for warmth, for human feelings, for human understanding. Lacan's three registers of human reality will be closely analyzed in relation to Huxley's characters in order to prove their loss of identity within an artificially constructed social and political environment.

Keywords: Huxley, Lacan, human understanding, irony, register, the imaginary, the symbolic.

Aldous Huxley lived 71 years, a rather long period of time which enabled him to psychologically assimilate and to artistically render the horrors of the two world wars. "Brave New World" is an unpoetic presentation of a society which closely resembles the communist regime in Eastern Europe countries. It is a warning against any type of totalitarian society because the idea of accomplishing the perfect state, perfect life or perfect human being can almost never come true.

Kelly's concept of "searching for understanding" and Vianu's idea that reading Huxley is "an alchemy of understanding" turned me into a keen but sympathetic reader of Huxley's novel "Brave New World" in order to discover how the novelist's irony – his main literary device – coexists with his "need for warmth, for human feeling" (Vianu, 12), for human understanding.

As Kelly's and Vianu's approaches are based on understanding people, (in our case, Huxley's characters), one alternative could be to get both imaginatively and psychologically engaged in analysing the characters' human behavior even if most of them are techno-made products of the 25th century. The action is mainly focused on the Central London Hatchery and Conditioning Centre where everything and everybody is so developed that even the power of thinking is no longer needed. Planning, work division, mechanical thinking and gesturing all suggest an awesome inner emptiness. People resemble sophisticated robots, artificially created in bottles, "conditioned" for a precise type of life or work. Their "planned" happiness arises from a ration of a drug called "soma" per day. This drug assures them the so-called journeys into "eternity" where dreams seem to come true. Standardization still allows for classes of beings, namely Alpha, Beta, Delta and Epsilon, with the Alphas on top, doing the skilled work and being well off, while the Epsilons are the lowest in degree, queuing for their daily ration of "soma".

Since "understanding" has been approached by Kelly in terms of "going to the place and keeping it under strict scrutiny" (in Miller, 207), our approach implies a close look at that society in order to get a fuller sense of the variety of experiences, directions or deviations, existing in such a standardized environment.

Before embarking on the psychological approach meant to facilitate our understanding of both the status of standardized egos and of possible deviations from them, the plot of the novel will be shortly dealt with. The plot mainly involves the Alphas. Lenina, a young healthy Alpha girl, totally deprived of moral virtues has as many love affairs as possible because this

is the “imperative” of that world; all she knows is that she must never bear a child, as this could be the most disgraceful thing; likewise is family life regarded, where father and mother are equally disgusting, children being artificially created in bottles, “socially predestined” and “preconditioned by hypnopaedia” (Vianu, 10).

Bernard Marx is regarded as being under the level of ordinary Alpha males because in his bottle with blood-surrogate people suspect that someone poured alcohol, thinking he was a Gamma. This somehow weird character likes solitude, despises Lenina because of her immoral conduct, even aspires to “think”; however, this turns into a failure. Helmholtz, his friend, even aspires to become a writer. Both are punished at the end of the novel, being driven out of the comfortable centre and sent to some peripheral area, which resembles Iceland.

Last but not least important, there is John, the son of Linda (a Beta). Linda was lost on a trip to the “New Mexican Reservation”, got pregnant in the reservation, was forced to give birth to her son (John), remained with the “savages”, took to hard drinking and grew old. John and Linda are discovered by Bernard and Lenina when they went for a holiday to the reservation. John, who was rejected by the savages because of his mother’s immoral habits, used to take refuge in reading Shakespeare.

When Bernard suggests that they should return to civilization where they belong to (he even remembers his director mentioning that once, a travel companion – Linda – was lost in the Reservation), both Linda and John agree to that offer. John’s answer comes quoting his favourite female Shakespearean character, Miranda: “O brave new world that has such people in it. Let’s start at once”.

Back to civilization, Linda becomes addicted to “soma” in order to forget her miserable past and soon she dies. On the other hand, John who considered that he entered Shakespeare’s Brave New World, was so disillusioned by what he sees around him that he finally commits suicide.

For our needs as both logical perceivers and intuitive evaluators of such issues to satisfactorily meet, Lacan’s “Construction of Ego” would offer specialized vocabulary and interpretative clues.

Lacan has identified “three registers of human reality” (61): “the imaginary”, “the symbolic” and “the real”. According to Lacan, the imaginary is related to “the spectacular register” (61), the symbolic implies that “most things around us possess meaning”, while the real is commented upon as “what resists symbolization absolutely”, or as “what is excluded from our reality, the margin of what is without meaning and which we fail to situate or explore” (6).

Each of these three registers will be closely analyzed in relation to Huxley’s characters. So, most of the characters, be they Alphas or Epsilons, can be regarded as “falsifying egos” (26), that is egos in “the mirror phase” (26), which rather unconsciously stick to a false appearance of coherence and completeness.

Such a false appearance arises from their free and unconditioned acceptance of work division, of mechanical habits (for instance their daily ration of “soma” or their immorality).

The same Lacan claims that an identification of the ego with such “ideal” elements (soma, immoral habits, predestined sterility, ready-made sentences), necessarily leads to “alienation in the register of the image” (6).

According to structural anthropologists quoted by Miller, such “stagnatory images” (drugs, sterility, immorality), which are not consciously perceived, “can organize and govern the workings of a society and, indeed, the mind of the individual” (26). Such things happen because linguistic constructions such as those ready-made sentences that Huxley’s characters are taught to take for granted generate meanings beyond the understanding of those who use them, entrapping them in a sort of mental “decomposition” they are not aware of.

The influence exerted by the French psychiatrist Joseph Capgras over Lacan can be recognized in Lacan's approach to doubling and the image. Such an issue can be commented upon focusing on an interesting association between two characters of the novel: Bernard and John.

Vianu claims that Bernard and John turn out to be one character, if put together (98). We can take a further step and regard John as a doubling of Bernard in terms of what would have become of Bernard if he had lived among the "savages", that is among ordinary people.

So, both Bernard and John, through their personal experiences have individually integrated those "stagnated images" into new linguistic networks, moving from the imaginative register to the symbolic one.

Before embarking upon such an analysis, we might wonder why the other characters could not experience a similar transition. Lacan claims that there is a "normal" resistance, a barrier as concerns the access from word to meaning - that is from "signifier" to "signified" (29). Lacan even speaks about a priority of the verbal element, namely the word, over the concept, because it is easier to access the materiality of the word compared to the abstract character of the concept.

So, when John comes to Central London Conditioning Centre, at Bernard's suggestion, he wonders whether the people living there read Shakespeare or not. (He used to read Shakespeare as an antidote to his uncomfortable life among the savages). Helmholtz, Bernard's friend explains it to him: "the world is stable now. People are happy, they get what they want, and they never want what they can't get. They are well off; they are safe, they're never ill or afraid of death ... And if anything should go wrong, there is soma".

Reading Shakespeare can be also interpreted resorting to Lacan as some sort of "symbolic identification with signifying elements", in our case with the meanings present in Shakespeare's works.

Consistent with Lacan's model, we assume that John as well as Bernard have left the world of the image (of empty, meaningless words) and have taken a place in the symbolic world.

On the other hand, for the other characters, language seems to have had "the role of blocking identity" because they find no place in a structure which is abstract and, as such, intrinsically alien to them. By way of consequence, they have resorted to "standardized sentences" and to slogans. It also follows that Huxley's characters experience a double form of alienation: one situated in the register of the image (the falsifying ego) and another situated in the register of language (in Lacan, 18).

Lacan also states that "speech is an act, generating meaning as it is spoken". Thus, the discussion between John and Bernard can be interpreted as a precious opportunity for both to acquire an identity and to integrate themselves into the new linguistic network - the symbolic register.

There is also a bleak articulation of the impossibility of such an ideal to come true for both John and Bernard. John feels a strong affection for Lenina, only to discover, from the Shakespearian perspective, that she is unworthy of his love. Miranda has vanished once and for good and, as a matter of fact, "man himself has disappeared" (Vianu, 15). Disappointed, John takes refuge in a lonely lighthouse. As concerns Bernard, John's arrival in the centre turned him into an Alpha-Plus once again. On the other hand, John's disappearance makes him recover his former individuality. He is soon severely punished for that. The Director of the Conditioning Centre accuses him of having defied the interests of the centre, the security of the respective community and, consequently, he is removed "from any important centre of population" and transferred to "Iceland".

The condemning speech is one of Huxley's linguistic artifices. It is actually uttered precisely when John enters the Centre and Linda, his mother, rushes to embrace the Director,

his father. As Vianu notices, the content of the condemning speech equally applies to the end of the novel. The interval of time marked by these two events is suggestively coloured by Bernard's recording John's reactions to civilized London. Bernard is extremely shocked by John's sincere attachment to his mother. Moreover, since she is old and ugly and the fact that John still loves her, has been commented by Bernard as an interesting example in which: "Early conditioning can be made to modify and run counter to natural impulses (in this case, the impulse to recoil from an unpleasant object)".

This quotation can be related to the "register of the real", to "what is excluded from our reality, the margin of what is without meaning and which we fail to situate or explore" (6).

Of course, such quotations sound bitter and ironical. And yet, the major source of irony in this novel is precisely our human condition and what can become of it if we lose our human characteristics such as ethical values, ordinary joys or feelings due to our concern with too much developing our scientifically-biased minds. His choice of describing an instance of mankind's dehumanization by too much well-being might sound as a warning for England, but not for previous communist countries which have experienced too little not too much well-being, in Vianu's opinion. Even the ironic names of Lenin and Marx are unconvincing because he "overlooked the evolution of communism" (Vianu, 17), which Orwell seems to have been in a closer contact with and, as such, he wrote his novel "1984" as a real and credible warning for the whole world.

BIBLIOGRAPHY

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Hogarth Press Ltd., London, 2004

Vianu, Lidia, *The AfterMode. Significant Choices in Contemporary British Fiction*. Bucharest: Bucharest U.P, Print, 2010

THEORIES REGARDING THE FRONTIERS IN THE BYZANTINE AND MUSLIM WORLD

Adriana CÎTEIA

”Ovidius” University of Constanța

Abstract: Starting from the Greek perception of the oikoumene, the Byzantine Empire has proposed a global vision of the world. The inhabited world has thus become the providential domain of expansion and life of the Christian civilization, that proposes to gather “all nations that exist under the sky”- ἔθνοι πῶν ὑπὸ τὸν οὐρανόν. Oikoumene was identified with the Roman world whose limits gain a providential character.

The relation between the political system and the religious one in byzantine world was also reflected in the need of a religious unification of the conquered territories, by Christianity. Thus, the limits of the missionary domains in the apostolic period have matched the precision of the political frontiers, in the byzantine period.

The Muslim expansion took place in the analogous limits, yet the unity of ummah has supposed the definition of the three politico-religious areas fundamental comparing to the non-Muslims. The Koran text uses the term ummah to designate the community of believers in the local meaning, yet also with universal meaning, of dar ul Islam. In the Koran and Islamic tradition, the term refers, at the same time, to the followers of the monotheist religions – ahl al kitab, Christians and Jews, and sometimes it designates the entire human community. In a strict meaning, ummah refers to the Islamic community in its concrete and abstract dimension, defined by Muhammad.

Keywords: frontier, nation, community, religion.

Conceptele de *imperium*, *auctoritas*, *potestas* din gândirea augustană¹ implicau din punct de vedere politic ideea de *imperium sine fine*, dar impuneau și necesitatea unor măsuri de *limitatio*, de delimitare teritorială, în interiorul căreia romani, greci, evrei și *gentiles* erau guvernați de aceleași legi. A existat, însă, o idee clară asupra diferențelor dintre vestul latin și estul grec².

Frontiera dintre est și vest, trasată de Octavian și Marc Antoniu s-a menținut și în Evul Mediu, contactul între bizantini și occidentali realizându-se de-a lungul aceleiași linii. Pierderea teritoriilor romane de la vest de Scodra, în secolul al V-lea, a fost privită de împărații constantinopolitani ca temporară. În schimb, barbarii occidentali și-au însușit schema imperială, astfel încât „uzurparea” autorității romane a echivalat cu atenuarea frontierei dintre *civilitas* și *barbaricum*. Reconquista iustiniană a fost, însă mai presus de

¹ Susan Matern, *Rome and the Enemy. Imperial Strategy in the Principate*, London, 1999.

² În anul 44 a.Chr., când Octavian și Marc Antoniu au împărțit lumea, frontiera nord-sud trecea prin orașul dalmat Scodra. De la estul acestei linii, până la Eufrat se întindea teritoriul antonin, iar la vest, până la Oceanul Atlantic era teritoriul lui Octavian. În secolele următoare, frontiera dintre est și vest a urmat linia trasată de cei doi imperatori. Donald M. Nicol, în vol. *Relations between East and West in the Middle Ages*, edited by Derek Baker, Edinburgh University Press, 1973, p. 1.

puterea constantinopolului³. Granița politică era dublată în secolul al V-lea de granița teologică și eclesiologică. Până la cucerirea arabă a Siriei și Egiptului, rivalitatea dintre vechea și noua Romă a fost temperată de patriarhatele de Antiohia și Alexandria.

Vechile sintagme romane *pax et securitas*, *amicitia*, *obsequia*, *fides* (gr. *eirene kai asfaleia*⁴) au devenit, după secolul al IV-lea sinonime cu *pax et comunio* (*eirene kai koinonia*), sensul politic clasic fiind înlocuit cu un sens teologico-politic. *Communio* (gr. *koinonia*, *oikodomia*⁵) desemnează comunitatea credincioșilor creștini, beneficiari ai păcii lui Dumnezeu; termenul *communio* definește o societate structurată juridic și sacramental. *Pax* este pacea divină, pe care sfera politică nu o poate asigura. În acest context pot fi definite distincțiile între cetățenia politică și cetățenia creștină, distincții evidente la nivelul vocabularului. Atributul *perastikos* (limitat) caracterizează statutul politic al lumii romane târzii, iar atributul *kosmos* (veșnic, universal) devine un privilegiu al cetățeniei creștine⁶. Aceeași diferență este semnalată, în vocabularul neotestamentar de termenii *kopos* (*ethne*, *demos*⁷) și *laos* (popor păgân, popor creștin)⁸.

Vocabularul puterii a făcut distincția între termenii *dynamis* și *exousia* utilizați în literatura creștină cu referire la puterea și energia divină⁹ transmisă în mod constant lumii. Prezența și lucrarea puterii divine în lume este definită în opera dionisiană¹⁰ cu pluralul *ta apomorgmata* (cvasisinonim cu *dynamis*), o traducere posibilă fiind „diversitatea puterii divine”, diversitate care nu afectează caracterul unitar al acesteia. Termenul dionisian *apomorgmata* are în contextul amintit un sens mai profund decât vechiul termen clementin *stromata* – divers, pestriț, utilizat pentru a argumenta ideea de universalitate creștină cu ajutorul conceptelor filosofiei clasice¹¹.

În literatura bizantină vocabularul puterii se îmbogățește semnificativ:

- *arche*, *basileia*, *skeptră*, *krateia* (cu sensul de putere politică) în opera lui Niketas Choniates,
- *dynamis*, *strateia* (putere militară), *pragmata* (putere politică) în operele lui G. Pachymeres și G. Akropolites,
- *hegemonia* (autoritate politică exercitată indirect, prin intermediul guvernatorilor provinciali), *tyche* (destin politic) în scrierile lui Nikeforos Gregoras și Ioan Kantakouzenos. Substantivele *hegemonia* și *basileia* înlocuiesc treptat mai vechiul substantiv *arche*, pentru a defini controlul politic asupra teritoriilor intrate în aria de influență bizantină, prin tratate și alianțe.

Vocabularul teritorialității include în operele autorilor menționați, termenii *chora*, *eparchia* (provincie), *synoikia* (coabitare), *schoinisma* (regiune), *romania*, *barbaricum*, *barbaros oikoumene*.

Din vocabularul utilizat pentru a-i desemna pe oponenții politici ai Imperiului Bizantin amintim termenii *antipaloi* (inamici), *allotrioi*, *diakounomenoi* (diferiți), *barbaroi*, *mixobarbaroi* (bulgarii), *genoï*, *ethnoi*, *dytikoi* (oponenții balcanici ai politicii

³ William H. C. Freud, *Old and New Rome in the Age of Justinian*, în Derek Baker, *op. cit.*, p. 11.

⁴ I Tesaloniceni 5, 3.

⁵ I Tesaloniceni 5, 8.

⁶ Antoinette Guillaumont, *Originile vieții monahale*, p. 80- 81.

⁷ Fapte 11, 22; 17, 5; 19, 30- 33, cu sensul de gloată.

⁸ Matei 21, 43; 24, 7; Marcu 11, 17; Luca 21, 24 etc.

⁹ Romani 1, 4; 1, 16.

¹⁰ Dionisie, „Despre numiri”, II, 6, în *Opere complete*, Editura Paideia, București, 1996, traducere, introducere și note Dumitru Stăniloae, p. 141, 185.

¹¹ Gheorghe Vlăduțescu, *Filosofia primelor secole creștine*, Editura Enciclopedică, București, 1995, p. 50-51.

constantinopolitane, romani exclusiv din punct de vedere etnic, nu și politic), *thelematarioi* (greci constantinopolitani care în timpul ocupației latine nu și-au exprimat sau nu și-au menținut opțiunea politică, oscilând între latini și romani), *metaschematizoi*¹² (barbări aflați într-un proces de romanizare), *gasmouloi* (soldați cu origine mixtă), *hypospondai* (plătitori de tribut). Verbul *metaschematizo* (a se preschimba, a deveni) are o conotație strict politică, iar verbul *metanoewo* (a schimba modul de gândire) are conotație religioasă, fiind utilizat pentru a semnala convertirea la creștinism¹³.

Într-o analiză a impactului politic al lumii islamice asupra Europei, Bernard Lewis definește teologia politică islamică, precum și etapele majore ale ktiziologiei politice arabe, ca rezultat al relației dintre *din* (religie), *dawla* (stat) și *dunya* (lume)¹⁴.

În analiza relației dintre cele trei componente ale gândirii teologico-politice, Laura Sitaru definește *din wa dawla* ca organism religios cu intenționalitate politică¹⁵ (conceptul persan sinonim a fost *dastgert*).

În secolul al X-lea, Ibn Hilal al-Askari a sesizat sensul politic al termenului *dawla*, pe care l-a explicat utilizând termenii sinonimi *sultan* (autoritatea asupra unui număr de persoane) și *mulk* (puterea regală)¹⁶. Legitimitatea divină a dinastiilor a fost exprimată prin apozitia *halifat Allah*- locuitorul Domnului, din titulatura califală. Pentru puterea divină a fost utilizat termenul *qadr*, care are și sensurile de destin, plan în conformitate cu care se organizează o acțiune¹⁷. În *Coran*, termenul este utilizat în pasaje care se referă la planul ktiziologic divin. *Qadr* este forma de manifestare a puterii divine, balanța creației¹⁸. Există așadar o diferență semnificativă între *dawla* (puterea terestră), *qadr* (puterea divină) și delegarea puterii (*naql*) dinspre divinitate spre sfera politică-*halifat*. În vocabularul grec, termenul *exousia* are dublul sens de putere divină și putere delegată autorității politice imperiale. *Qadr* poate fi înțeles și ca etalon al puterii divine (*taqdir*)¹⁹, termenul *taqdir* fiind sinonim cu termenii grecești *metroon*, și *skhoinon geometrikon*²⁰. Transferul de putere de la umayyazi la abbasizi (*naql as sultan*) a implicat ideea de alternanță politică-*dawla*. Noțiunea de *dawla* se definitivează în contextul politic șiit și alid, devenind echivalentă în secolul al VIII-lea cu noțiunile de *mulk* și *sultan*²¹.

Dunya are sensul de lume terestră, o lume expusă permanent pericolelor (termen sinonim cu substantivul grec bizantin *oikoumene*), care trebuie să se supună principiilor politice și religioase instrumentate de *din* și *dawla*²². *Dunya* ale cărei forme particulare de organizare sunt *bilad* (ținut) și *dâr* (teritoriu, casă definit în raport cu lumea nemusulmană) este profund diferită de *ahira*-lumea de dincolo²³. Conceptul de *dâr* (casă a islamului, tratatelor sau războiului) a fost rezultatul tensiunii dintre politica ideală și politica necesară.

¹² Gill Page, *Being Byzantine, Greek Identity before the Ottomans*, Cambridge University Press, 2008, *passim*.

¹³ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴ Bernard Lewis, *Comment l'islam a decouvert l'Europe*, Paris, 1984; Idem, *Le retour de l'Islam*, Gallimard, Paris, 1985, p. 374-375.

¹⁵ Laura Sitaru, *Gândirea politică arabă*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 52.

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹⁷ Oliver Leaman, Kecia Ali, *Islam, the Key concepts*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York, 2008, p. 106.

¹⁸ *Coran* 6, 96; 13, 8; 15, 21: 25, 2.

¹⁹ *Ibidem*, 2, 25.

²⁰ Cu comentariul la Cap. V.

²¹ Laura Sitaru, *op. cit.*, p. 58.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

Concepția asupra cetății ideale (*Al-Madina al Fadila*) a fost rezultatul sintezei între *Coran* și filozofia greacă pl tonică. În „elenismul musulman” se face diferența între guvernarea ideală și guvernarea reală, supusă necesității (*daruriyya*= gr. *ananke*) și imperfectă²⁴. Relația guvernat-guvernănt este definită cu ajutorul termenilor *hakim* (cel care conduce), *ulu al-amr* (cei ce au porunca, suverani, teologi, comandanți ai armatei), *ahlu l-hall wa l-aqd* (cei care decid în funcție de interesele comunității), *mahkum* (cel care este condus)²⁵.

În lumea arabă, pentru „străini”, „ceilalți” sunt utilizați termenii *ajam* (străini, barbari, nearabi)²⁶, *al-mawali* (musulmani nearabi), *rum* (bizantini), *magus* (berberi, păgâni)²⁷.

În lumea islamică arabă, oponenții politici sunt numiți *shu'ubiyya*, termen care se referă la mișcarea împotriva supremației arabe condusă de persani, dar și la bizantini²⁸, iar în islamismul otoman *badawi* (necivilizați). În opera lui Ibn Haldun²⁹ este definită opoziția *badawi-hadari* (necivilizați-civilizați, nomazi-sedentari). Din punct de vedere religios a fost aplicată distincția coranică *hanif-mushrik* (monoteist-politeist), *muslim-kufr* (credincios-necredincios); termenul *dhimmis* se referă la protejații nemusulmani, plătitori ai *djyziei*, care își păstrează autonomia teritorială, juridică și religioasă³⁰.

Apodemia graniței dintre creștini și musulmani, dintre *dar ul Islam* și *dar ul keferi* este rezultatul unor construcții politice, dar și al identității religioase. Textul *Coranului* utilizează termenul *ummah* pentru a desemna comunitatea credincioșilor în sens local, dar și cu sens universal, de *dar ul Islam*, Casa Islamului. În *Coran* și în tradiția islamică, termenul se referă deopotrivă la adepții religiilor monoteiste – *ahl al kitab*, creștini și evrei, iar uneori desemnează întreaga comunitate umană³¹. În sens strict, *ummah* se referă la comunitatea islamică în dimensiunea sa concretă și abstractă, definită de Muhammad. În acest caz, sunt marcate distincțiile între „civilizație”- conceptul *hadari* înseamnă, în literatura lui Ibn Haldun „a fi civilizat”, și „barbaricum”, lumea nomadă necivilizată, desemnată în aceeași sursă cu substantivul *badawi*³².

Religia islamică are o dimensiune societală pregnantă. *Coranul* și tradiția – *hadith* își propun să orienteze societatea după direcțiile etice revelate, scopul fiind eshatologic. În acest sens, *ummah* capătă o dimensiune universală, toți oamenii fiind considerați membri potențiali ai *Casei Islamului*. În teoria socială islamică, *ummah* este rezultatul unui consens psihologic, ideologic și militar. Consensul psihologic implică asumarea identității religioase, și implicit reformarea personalității prin *jihad* interior, consensul ideologic implică procesul de convertire la islam sau de acceptare a manifestării libere a credinței în teritoriile nemusulmane – *dar ul harb*, iar consensul militar implică necesitatea comunicării continue, progresive a ideilor revelate, prin *da' wa* – invitația la aderare sau prin *jihad* exterior.

Din perspectiva peratologică islamică, termenul *oikoumene* este limitat la un teritoriu din *dar ul harb* – casa războiului, care trebuie inclus în *dar ul islam*- casa islamului. Creștinii

²⁴ *Ibidem*, p. 65- 66.

²⁵ *Ibidem*, p. 83- 86.

²⁶ Opoziția *arab-ajam* este de natură lingvistică. Străinul este, ca și în cazul grec, cel care vorbește neclar, care mormăie (*damdama*); Nadia Anghelescu, *Identitatea arabă: istorie, limbă, cultură*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 24, 49.

²⁷ *Ibidem*, p. 50- 53.

²⁸ *Ibidem*, p. 56.

²⁹ Peter S. Groff, Oliver Leaman, *Islamic Philosophy*, p. 79.

³⁰ *Muslim perceptions of other Religions, a historical Survey*, edited by Jacques Waardenburg, Oxford University Press, 1999, p. 3- 20.

³¹ Viorel Panaite, *Pace, război și comerț în Islam. Țările Române și dreptul otoman al popoarelor, secolele XV- XVII*, Editura All, București, 1997, *passim*.

³² Ibn Khaldun, în Peter S. Groff, Oliver Leaman, *Islamic Philosophy*, p. 79.

din Imperiul Bizantin nu au decât statutul potențial de *dhimmi*, aparținând la categoria oamenilor cărții- *ahl al kitab*, alături de evrei³³.

Întâlnirea dintre *horos*-ul bizantin și conceptele musulmane *uṣ* (frontieră), *hadd* (graniță) și *ilhak* (anexare, extindere), fundamentale în afirmarea pretenției de universalitate musulmană a avut consecințe dramatice pentru Imperiul Bizantin³⁴. Conform dreptului otoman al popoarelor, locul Imperiului Bizantin se afla în *dar ul Islam*³⁵, scopul instituției sultanale fiind „să mărească poporul Profetului și să-l micșoreze pe cel al bizantinilor”³⁶: καὶ κατὰ σχοπὸν εἶχε τοῦ αὐξάνεσθαι τὸ τοῦ προφήτου ἔθνος καὶ ἐλαττοῦσθαι τὸ τῶν Ῥωμαίων. Pentru anexarea teritoriilor bizantine la Casa Islamului, Ducas folosește la aorist, verbul *synapto* (a uni)³⁷. În Casa Islamului, identitatea politică a Bizanțului a fost anulată. Singura concesie a fost integrarea în categoria oamenilor cărții (recunoașterea identității culturale)- *ahl al kitāb*, alături de evrei și zoroastrieni³⁸.

Conceptul *al-thugur* definește frontiera mobilă dintre Casa Islamului și Casa Războiului, în sensul de teritoriu neutru, aflat în afara celor trei „case”³⁹.

Pleroma ton ethnon, barbaros oikoumene, metaichmian, hyperoria, în izvoarele bizantine

Sintagma *Pleroma ton ethnon*⁴⁰ (totalitatea neamurilor) a avut în vocabularul misionar paulin un sens sinonim cu ὅλη τῇ οἰκουμένῃ⁴¹, πᾶσαν τὴν οἰκουμένῃ⁴², πᾶσας τὰς βασιλείας τῆς οἰκουμένῃ⁴³, ὥρας τοῦ πειρασμοῦ⁴⁴.

Vocabularul neotestamentar definește teritoriul virtual de evanghelizare. Nu există însă tentația de a ierarhiza neamurile în funcție de etapele procesului de catehizare sau de ritmul de înaintare a graniței creștine. Un sens nou poate fi sesizat în sintagma ὑπεταξεῖν τὴν οἰκουμένην⁴⁵ (a supune lumea); termenul *oikoumene* are în contextul *Epistolei către Evrei* o semnificație eshatologică, supunerea lumii fiind sinonimă cu sfârșitul demersului misionar și cu *Parousia*.

În vocabularul creștin târziu, lumea de dincolo de granițele Imperiului Bizantin a fost definită ca o *pleroma ton ethnon*, instabilă, turbulentă, dar relativ ușor de controlat. Ordinea lumii- *taxis* a fost stabilită în funcție de granița dintre *barbaricum* și *oikoumene*, și de recunoașterea autorității imperiale bizantine- *hypetaxis*. Loialitatea față de puterea imperială, supunerea (*hypetaxis*) au marcat diferențele între cele trei sfere ale lumii cunoscute: *ethnos barbaron* (poporul păgân, lumea barbară,⁴⁶) sintagmă sinonimă cu *hyperoria* (spațiul ostil Bizanțului) în opera lui Manganeius Prodromus (sec. XII), *laos theou*⁴⁷ (poporul lui

³³ cf. Viorel Panaite, *Pace, război și comerț în islam. Țările Române și dreptul otoman al popoarelor (secolele XV-XVII)*, Editura All, București, 1997, p. 20- 23, 106- 113.

³⁴ Viorel Panaite, *op. cit.*, p. 85- 96.

³⁵ *Ibidem*, p. 102.

³⁶ Ducas, *Istoria*, XXIV, 5, p. 186- 188

³⁷ Auguste Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, 1928, p. 828.

³⁸ Viorel Panaite, *op. cit.*, p. 106- 107.

³⁹ Michael Bonner, *Jihad in Islamic History, Doctrines and practice*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, *passim*.

⁴⁰ Romani 11, 25.

⁴¹ lumea întreagă; Matei 24, 14.

⁴² totalitatea lumii; Luca 2, 1.

⁴³ împărățiile lumii; Luca 4, 5.

⁴⁴ granițele lumii locuite; Ap. 3, 10.

⁴⁵ Evrei 2, 5.

⁴⁶ Theophilact al Ohridei, *Lettres*, 126,8, Thessaloniki, 1986.

⁴⁷ *Istoria celor cincizeci de martiri din Tiberiopolis*, P. G., 126: 200- 1.

Dumnezeu) și *barbaros oikoumene* (oikoumena barbară). Sintagma *barbaros oikoumene* a fost utilizată de Theophilact, arhiepiscopul Ohridei, cu referire la acele teritorii din *barbaricum* care au stabilit contacte cu poporul lui Dumnezeu, un exemplu clasic în acest sens fiind cel al Bulgariei, regiune periferică, creștinată, având o relație de tip federat cu Imperiul Bizantin. *Barbaros oikoumene* desemnează structurile politice și culturale care gravitau în jurul Bizanțului, hinterland-ul semi-barbar, plasat la granița dintre *barbaricum* și *oikoumene*⁴⁸. Pentru Theophilact al Ohridei⁴⁹ împăratul Alexius este o combinație arhetipală între Ulysse și Menelaus, victoriile sale fiind expresia *taxis*-ului imperial care impune legea (*nomos*) asupra naturii barbare (*physis*).

Ana Comnena a preferat termenul *mixobarbaroi* pentru a-i defini pe locuitorii *oikoumenei*, care aveau un tratat cu bazileul, respectau legile Imperiului Bizantin, puteau fi creștini, dar nu erau romani (*rhomaioi*)⁵⁰.

Cronica lui Skylitzes-Kedrenos⁵¹ utilizează termenul *λοιπούς* pentru populația eterogenă a Dunării de Jos, din secolul al XI-lea.

Așadar, barbarii „ecumenici” au fost incluși în categoria *hypekoa* (aliați). Termenul *hypekoa* a fost utilizat în locul sinonimelor clasice *symmachoi*, *foederati*. *Hypekoa* provine din greaca attică de secol IV a.Chr.,⁵² fiind termenul cu care erau desemnați grecii non-athenieni, care încheiaseră tratate cu Athena. *Hypekoos*⁵³ este antonimul lui *autonomos*⁵⁴ (independent politic).

În *De ceremoniis Aulae Byzantinae*⁵⁵ Constantin al VII-lea Porphyrogenetul face distincția între stromatismul barbar și modelul imperial bizantin de *taxis*, între *arche* (autoritate, putere) și *taxis* legătura fiind indisolubilă. *Taxis* este secretul *eudaimoniei*, armonia divină reflectată în armonia cetății terestre, *ataxia* fiind specifică lumii barbare. Extinderea frontierelor lumii bizantine în *pleroma ton ethnon*, a fost conform ideologiei imperiale bizantine forma cea mai indicată de înlăturare a *ataxiei*⁵⁶. *Taxis* implica și ierarhizarea politică a lumii cunoscute, bazileului revenindu-i rolul de *oikourgos*⁵⁷, organizator și apărător al *oikoumenei*. În vârful ierarhiei se aflau Imperiul Bizantin și Persia Sassanidă, apoi arabii, chaganatul kazarilor și prinții occidentali.

În protocolul imperial epistolar, conducătorii independenți (*autonomoi*) primeau scrisori de tip *grammata*, iar *hypekoa* (supușii) primeau *keleusis* (ordine). De exemplu, *archontes* pecenegi și maghiari, aliați temporari împotriva bulgarilor primeau *grammata*, iar *archontes* croați, sârbi, slavi, moravi primeau *keleusis*⁵⁸. Romanus I s-a adresat țarului bulgar ca unui *pneumatikos adelfos* (frate spiritual), ceea ce ar fi justificat corespondența de tip *grammata*. Dar pentru Constantin al VII-lea, Romanus I nu era decât un uzurpator, termenii diplomatici utilizați de acesta nemaifiind valabili.

⁴⁸ Paul Stephenson, *Byzantium's Balkan Frontier, a political study of the Northern Balkans*, Cambridge University Press, 2002, p. 152- 153.

⁴⁹ *Discursul* 207, *apud* P. Stephenson, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁰ *Alexiada* I, 127; *ibidem*, p. 108.

⁵¹ II, p. 654, r. 16- 20.

⁵² Robert H. Robins, *Scurtă istorie a lingvisticii*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 26- 76.

⁵³ Auguste Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec- français*, Paris, 1929, p. 896: ὑποκύπτειν a se supune, a se retrage, a ceda, a face concesii.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 135: ὑποκύπτειν = independent, autonom.

⁵⁵ *Constantini Porphyrogeniti De ceremoniis Aulae Byzantinae*, 2 vol., ed. Reiske, CSHB, Bonn, 1829.

⁵⁶ *De ceremoniis*, 679. 92.

⁵⁷ Tit, 2, 5.

⁵⁸ *De ceremoniis*, 691, 4- 13.

În *De Administrando Imperio*⁵⁹ bazileul înlocuiește mai vechiul termen *eschatia*, care definea marginea, limita, granița, cu termenii *synoros* (delimitare), *akra* (extremitate), *horos*, *horion*, *horismos* (graniță, hotar)⁶⁰. În secolul al XII-lea, Ana Comnena a folosit aceeași termenii pentru a defini granițele stabilite prin tratatele de pace⁶¹.

Frontierele naturale au un sens politic profund. Ele au un caracter metaitetic, dar păstrează și o semnificație diarectică (în sens durandian), fiind bariere între Bizanț și *alotrioi* (ceilalți). Frontiera este și un loc al semnelor divine. Ioan Mauropus povestește despre apariția semnelor crucii pe cer, în timpul luptelor bizantino-pecenege, inspirat probabil de episodul constantinian de la Podul Milviu⁶². Pentru Mauropus, crucea este simbolul puterii imperiale de origine divină, și a statutului de *eirenikos basileus*⁶³. Pentru Psellos⁶⁴ frontiera are caracter metaitetic: este locul în care *Romania* și *barbaricum* sunt supuse unui demers de acceptare reciprocă.

Preluând modelul ovidian, Theophilact Hephaistus descrie iarna scitică, cu oglinzile sale de gheață; iarna scitică a devenit astfel arhetipul iernii barbare.

În poemele lui Manganeius Prodromus⁶⁵ scrise în jurul anului 1156, după conflictele bizantino-maghiare⁶⁶ vocabularul peratologic definește *horos*-ul dintre lumea romană și cea non-romană, localizat la Dunăre. Fluviul este numit *horon* („frontiera de apă”), *metaichmian* (teritoriul nimănui), *horizon ton horizonta* (limita ultimă), *horotheton* (granița dintre *oikos*-ul bizantin și lumea ostilă de dincolo de frontieră, pe care poetul o numește *hyperoria*).

Valoarea ideologică a *oikoumenei*, ca necesitate de dominare a întregii lumi cunoscute a fost adaptată la realitățile lumii bizantine. Ideea de *oikoumene limitată*- ή καθ' ἑμᾶς οἰκουμένη a lui Georgios Pachymeres⁶⁷ era potrivită politicii defensive bizantine, și pierderilor teritoriale de după secolul al VIII-lea. După *partitio imperii* de la începutul secolului al XIII-lea, limbajul universalist a devenit simbolic, Ioan al III-lea Vatatzes fiind numit în poemele de tip *prokypsis*, „ochiul *oikoumenei*”⁶⁸. Împotriva divizării politice a fost utilizat conceptul de identitate etnică. Patriarhul Germanos al II-lea îi numea în corespondența cu patriarhul latin de Constantinopol pe ortodocșii, din interiorul și din afara granițelor statului nicaean, *Graikoi*- greci⁶⁹. După modelul veterotestamentar al iudeilor, bizantinii s-au identificat cu noul popor ales, lipsit de patrie, exilat din Constantinopol de cuceritorii latini, și angajat într-un război de reconquista. Căderea capitalei a fost comparată de retorica bizantină cu perioada captivității babiloniene. Nicetas Choniates (*Orationes* 147.6, 175.32-34), îl compara pe Theodor I Lascaris cu Zorobabel, comparație valabilă și pentru Mihail VIII Paleologul⁷⁰ și Andronikos al II-lea, în discursul lui Holobolos și Pachymeres, metafora reclădirii Templului fiind asimilată pentru recucerirea Constantinopolului. După anul 1261, mirajul universalismului politic a avut rolul de a masca slăbiciunea militară a Imperiului. Capitala a devenit, în retorica bizantină, centrul, capul, ochiul *oikoumenei*⁷¹.

⁵⁹ *De Administrando Imperio*, ed. G. Moravesik, Washington DC, 1967.

⁶⁰ *De Administrando*, 140, 144, 154, 212, 214.

⁶¹ *Alexiada* I, 138; II, 43.

⁶² Charles Matson Odahl, *Constantin și imperiul creștin*, Editura Bic All, București, 2006, p. 83- 119.

⁶³ Paul Stephenson, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁴ *Michaelis Pselli Scripta Minora*, ed. E. Kurty, F. Drexler, 2 vol. Milan, 1936, 1941, II, 239.

⁶⁵ Poemele de tip *enkionion* 2, 7, 15, *apud* Paul Stephenson, *op. cit.*, p. 234-235.

⁶⁶ 1150- 1155, *Ibidem*, cap. VII.

⁶⁷ *Historia*, II, IV, 337. 5; *apud* D. Angelov, *op. cit.*, p. 83, n. 28.

⁶⁸ Dimitar Angelov, *op. cit.*, p. 83- 84.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 95.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 88- 90.

⁷¹ Grigorie de Cypru, P. G., vol. 142, col. 358 BC; *Ibidem*, 142 col. 376 A, 404 A.

Teoria politică eclesiastică a ultimelor trei secole din istoria Bizanțului a avut ca surse de inspirație Donația constantiniană și ideea universalismului creștin. Gândirea hierocratică târzie (după 1204) a readus în discuție problema raportului dintre *taxis* și *oikonomia*, dintre organizarea Imperiului și cea a Bisericii.

Barbaricum ca vecinătate ofensivă a lumii romane și bizantine a impus măsuri militare concrete, deoarece miile de kilometri ai frontierelor erau imposibil de supravegheat în mod constant; străpungerea *limes*-ului de către barbari nu putea fi oprită decât prin fortificarea orașelor și cantonarea unor legiuni antrenate să respingă atacurile. Aceste măsuri au fost dublate de inițiativa riscantă de a lăsa protecția granițelor, chiar în seama barbarilor, în schimbul unor subsidii⁷². Mecanismul foederalizării barbarilor poate explica apariția civilizației romano-barbare a secolelor IV-V.

Barbarii sunt *inamici populi romani*- gr. *antipaloi*⁷³ imaginea asupra lor fiind stereotipă. „Cele mai barbare” triburi au fost bastarnii, galii, sarmații și germanii, deoarece nu aveau instituții de tradiție greco-romană, religie antropomorfă, monedă, legi. Barbarul a fost o construcție culturală, atât în Imperiul Roman, cât și în cel bizantin⁷⁴.

Până în secolul al IV-lea, imaginea lumii a fost construită din perspectivă exclusiv militară⁷⁵, teritoriile necucerite fiind considerate *terra incognita*- γῆ ἄγνωστος⁷⁶. Dincolo de granițele lumii romane se afla o lume puternic mitologizată, mărginită de Oceanul Primordial. Până când armata romană nu construiește drumuri, lat. *orbis terrarum*- gr. *oikoumene* rămâne sălbatică, misterioasă, necunoscută.

În secolele VII-VIII, autorii de istorii clasice, redactate conform tradiției greco-romane (Eustathios Epiphaniensis, Procopius de Cezareea, Agathias Scolasticul, Theofilact Simocatta) și cronicarii (Hesichius Milesius, Ioannes Malalas) propun construcții cu caracter politic⁷⁷, fără a deveni teoreticieni politici sau creatori de doctrine⁷⁸. Temele predilecte sunt: eternitatea Imperiului Roman (Eusebiu de Cezareea, Augustin de Hippona), limitele dintre *barbaricum* și lumea romană (Procopius din Cezareea), imperiul în continuă expansiune, până la marginile lumii cunoscute (Theofilact Simocatta), ideea universului bipolar, roman și persan (Petrus Patricius), și a identității grecești⁷⁹. Ierarhizarea politică a spațiului cunoscut începe cu Constantinopolul și continuă, îmbinând realul cu imaginarul, până la Ocean (Agathias) ca metaforă a Inaccesibilului, a Necunoscutului⁸⁰.

⁷² Încă din secolul al III-lea, *laeti*-oameni semiliberi erau așezați în calitate de coloni pe pământuri de folosință ereditară și obligați să îndeplinească serviciul militar. Denis Căprăroiu, Eugen Denize, *Nașterea Europei medievale*, Editura Cetatea de Scaun, București, 2008 p. 27- 28.

⁷³ Strabo, *Geografia*, II. 9. 2, apud Susan P. Matern, *Rome and the Enemy. Imperial Strategy in the Principate*, London, 1999, p. 66.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 72-73; Philip Matyszak, *Dușmanii Romei. De la Hanibal la Attila*, Editura All, București, 2008, p. 210- 254.

⁷⁵ *Itinerarium Antonini* (sec. al III-lea) a fost rezultatul dorinței lui Caracalla de a organiza un marș către Est. *Acta triumphorum* a lui Pliniu cel Bătrân cuprindea *oppida* (fortărețe), enumera triburi (*nationes*), tentația de a exagera distanțe și de a inventa popoare fiind evidentă. În secolele III- IV, *Itineraria* se opreau brusc la Rin sau Dunăre, stabilind doar câteva puncte de reper în Estul Europei; Susan P. Mattern, *op. cit.*, p. 28- 55.

⁷⁶ E. H. Bunbury, *A History of Ancient Geography*, Amsterdam, 1979, *passim*.

⁷⁷ Raymond Plant, *Politics, Theology and History*, Cambridge University Press, 2003.

⁷⁸ Ecaterina Lung, *Istoricii și politica la începuturile evului mediu european*, Editura Universității București, 2001, p. 12-15.

⁷⁹ Gill Page, *Being Byzantine. Greek Identity before the Ottomans*, Cambridge University Press, 2008, p. 11- 267.

⁸⁰ Ecaterina Lung, *op. cit.*, p. 44- 68.

Procesul de construcție a unei frontiere identitare, început în perioada greacă antică, cu frontiera culturală dintre greci și barbari⁸¹ a continuat în perioada medievală, în aceeași notă de subiectivism. Decizia de asociere la un grup a fost individuală⁸², singurul criteriu care a dispărut în perioada medievală fiind cel al teritorialității concrete. Caracterul hyperoric al graniței, apartenența la un anumit tip de comunitate sunt de inspirație religioasă, atât în Imperiul Bizantin cât și în Imperiul Otoman.

În Imperiul Bizantin, identitatea etnică a suferit un proces de deconstrucție, la care au contribuit cel puțin doi factori:

- a. relația dintre *hellenismos* și *rhomiossyne* – dintre trecutul greceității clasice și identitatea romană, dintre nivelul descendenței mitice și nivelul descendenței politice;
- b. asumarea unei identități parepidemice, condiționate de înlocuirea cetățeniei romane cu cetățenia creștină.

Niketas Choniates analiza politica prooccidentală a împăratului Manuel I Comnenul (secolul al XII-lea), criticând dorința acestuia de a recunoaște ca supuși pe cei care nu vorbeau limba greacă și barbarizau lumea bizantină⁸³.

Identitățile politice, culturale, religioase, etnice s-au definit pregnant în regiunile de frontieră, deși în cazul Imperiului Bizantin o regulă generală este dificil de formulat. Loialitățile politice și religioase au fost constant puse la încercare, iar sensul binar al identității (noi și ceilalți) nu a funcționat, ca urmare a criteriilor impuse de gândirea creștină pentru care „celălalt” însemna „aproapele”⁸⁴. Invaziile barbare au determinat negocierea graniței politice, redefinirea graniței etnice, uniformizarea graniței religioase⁸⁵.

La adăpostul identității creștine parepidemice, Imperiul Bizantin a abordat într-o manieră stromatică problema identității etnice, sub forma grupurilor de descendență comună (*genos*, *ethnos*), a raportului dintre *civilitas* și *barbaricum*, a cetățeniei romano-creștine (*rhomaios*, *rhomaikos*), a nivelului identitar grec și nu în ultimul rând a identității politice colective. În secolul al XIII-lea, Georgios Akropolites utiliza termenul „romani” pentru a descrie forțele peloponeziace care luptau alături de prinții franci din Ahaia, împotriva bizantinilor din Nicaea⁸⁶. Akropolites folosește, în general termenul „roman” pentru cei loiali niceenilor, adaptând etnonimul la contextul politic.

Elita literară bizantină, profund implicată în viața politică (Niketas Choniates, Georgios Akropolites, Georgios Pachymeres, Nikephoros Gregoras, Ioan al VI-lea Kantakouzenos), cu opere destinate unei audiențe educate, a folosit etnonime grecești antice pentru a defini realitățile politice ale lumii bizantine târzii⁸⁷. Așadar, lumea bizantină târzie a continuat să își asume relația cu lumea greacă clasică, fără ca aceasta să intre în conflict cu identitatea creștină.

Vocabularul utilizat în definirea identității bizantine include termeni ca *ethnos*, *genos*, *barbaros*, *rhomaios*, *hellen*, *graikos*⁸⁸. În *Epopaea lui Digenis Akritas* descendența eroului este definită $\epsilon\theta\nu\iota\kappa\omicron\varsigma \mu\acute{\epsilon}\nu \alpha\pi\omicron \pi\alpha\tau\rho\acute{\omicron}\varsigma \epsilon\kappa \delta\epsilon \mu\eta\tau\rho\acute{\omicron}\varsigma \rho\omicron\mu\alpha\iota\omicron\varsigma$ ⁸⁹: străin pe linie paternă, roman

⁸¹ Aristotel, *Politica*, 1324 b 10.

⁸² Un exemplu în acest sens poate fi participarea la cultele de misterii, profund influențată de miturile descendenței, și apartenența la un teritoriu; Franz Cumont, *Religiile orientale în păgânismul roman*, Editura Herald, București, 2008, *passim*.

⁸³ Gill Page, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁴ Nae Ionescu, *Filosofia religiei*, Editura Eminescu, București, f.a., p. 157- 159.

⁸⁵ Robert W. Mathisen, Henri.S. Sivan (eds.), *Shifting Frontiers in Late Antiquity*, Aldershot, 1996, *passim*.

⁸⁶ Gill Page, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁷ Cruciații secolului al XIII-lea sunt numiți celți, iar turcii otomani, perși; *ibidem*, p. 24- 25.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 40- 66.

⁸⁹ *Dighenis Akritas*, Editura Univers, București, 2002.

pe linie maternă. Termenul *ethnos* presupune o relaționare de tip cultural, nu biologic. *Genos* corespunde descendenței biologice. În secolul al XII-lea, termenul a fost asociat statutului aristocratic, devenind astfel sinonim cu *dynatos*.

Un *locus classicus* pentru definirea frontierei lingvistice a fost termenul *barbaros*, a cărui conotație politică și religioasă este evidentă: termenul se referă la cei care nu aveau nici cetățenie romană, nici cetățenie creștină, plasați dincolo de hotarele lumii bizantine. *Barbaros* se definește în opoziție cu *rhomaïos*, conotația loialității politice față de împărat fiind ușor de sesizat⁹⁰. Cronicarii bizantini Akropolites și Pachymeres îi numeau barbari pe bulgari și cumani, pe tătari, turci, alani, sârbi, deoarece nu cunoșteau limba greacă, și locuiau dincolo de granițele oikoumenei romane, într-un teritoriu imprecis delimitat, care a căpătat treptat dimensiuni arhetipale.

Nici unul dintre termenii amintiți nu definește vocația universalistă a Imperiului, în relația directă cu instituția imperială; dubla calitate, de roman și creștin pare a fi exprimată de substantivul *rhomaïos*; termenul desemnează identitatea politică romană, loialitatea față de împărat, credința creștină, cunoașterea limbii grecești și face distincția între romanii creștini și mixobarbarii supuși politic, dar neloiali și necreștini (bulgarii). Un sens asemănător a avut, începând cu secolul al IX-lea și substantivul *graikos*. Distincția fundamentală între *rhomaïos* și *graikos* constă în negarea moștenirii imperiale romane în cazul celui de al doilea termen. Din secolul al IX-lea, *graikos* nu a mai fost utilizat, deoarece Occidentul îi numea pe locuitorii Imperiului Bizantin *graeci*, iar pe împărat- *Imperator Graecorum*, apozitie interpretată de cancelaria imperială ca o insultă⁹¹.

Scriitori ca Niketas Choniates, Georgios Akropolites, Georgios Pachymeres utilizează substantivul colectiv *rhomaïoi* cu sensul de identitate politică colectivă. Sentimentul de loialitate politică s-a manifestat față de instituția și modelul imperial, nu față de persoana împăratului. Termenul *rhomaïos* apare la genitiv (*ton rhomaion*), de aproximativ 150 de ori în opera lui Choniates, 135 de utilizări având un caracter politic evident⁹². Asocierea cu substantive ca *basileus*⁹³, *autokrator*⁹⁴, *epikrateia*⁹⁵ (provincie) *pragmata*⁹⁶ (treburi publice), *arche*⁹⁷ (putere) fiind exemple în acest sens.

Frecvent utilizați sunt și termenii *χωρία* și *γη*, vulnerabilitatea granițelor și necesitatea extinderii teritoriale fiind teme predilecte pentru cronicar. Sintagma *ὅρια τῶν ῥωμαίων* se referă la Imperiu în sens geografic, fiind sinonimă cu *τὰ ῥωμαίων* a lui Eusthatios de Thessalonik⁹⁸. Choniates folosește aceeași termeni ai teritorialității, indiferent de perioada la care se referă. *Hora*, *eparhia*, *schoinisma*⁹⁹, *ktema*¹⁰⁰ sunt substantive cu referire la zonă, provincie, regiune, utilizate și pentru contextul politic de după *partitio romaniae* din 1204, deși după Cruciada a IV-a termenul *rhomaion* a avut un sens predominant etnic.

⁹⁰ Helene Ahrweiler, „Byzantine Concepts of the Foreigner: the Case of the Nomads”, în Helene Ahrweiler, Antoine Laiou (eds.), *Studies on the Internal Diaspora of the Byzantine Empire*, Washington DC, p. 1- 15.

⁹¹ Gill Page, *op. cit.*, p. 66.

⁹² *Ibidem*, p. 77.

⁹³ 20. 17; 31. 8, 45. 28, 46. 46, 86. 81 etc.

⁹⁴ 16. 28, 31. 6, 219. 91, 270. 22, 345. 82, 347. 43.

⁹⁵ 117. 8.

⁹⁶ 46. 39, 72. 84, 96. 48, 194. 16. etc.

⁹⁷ 120. 2, 127. 72, 238. 5, 327. 88, 336. 36.

⁹⁸ Gill Page, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁹ 372. 46, 482. 29, 501. 5.

¹⁰⁰ 401. 24, 412. 24.

Și în *Istoriile* lui Georgios Akropolites¹⁰¹ și Georgios Pachymeres¹⁰² substantivul colectiv *rhomaioi* definește identitatea politică romană. În opera lui Akropolites, din cele 43 de utilizări ale substantivului la cazul genitiv, majoritatea au o conotație politico-militară. Choniates și Akropolites nu acordă o prea mare importanță teritoriului geografic al Imperiului Bizantin. Accentul cade pe autoritatea instituției imperiale asupra poporului, supușilor¹⁰³.

Termenul *basileus* apare, la Akropolites numai în legătură cu centrul bizantin de la Nicaea, conducătorul bulgar fiind numit *archon*. Theodor Dukas, încoronat împărat la Thessalonik în anul 1224 este numit *egkrates*¹⁰⁴. Așadar, epiroții, latinii, bulgarii erau considerați inamici ai centrului bizantin de la Nicaea și implicit ai romanilor.

În *Istoria* lui Pachymeres, *dynamis*¹⁰⁵ (puterea politică), și *strateuma* (forța militară) sunt concepte sinonime; *pragmata*, *hegemonia*¹⁰⁶ și *arche*¹⁰⁷ desemnează puterea politică efectivă, iar *basileia*¹⁰⁸ - autoritatea instituției imperiale¹⁰⁹. Vocabularul politic al lui Pachymeres include o serie de termeni care definesc, cu o remarcabilă subtilitate, granița dintre identitatea politică și cea etnică, în secolul al XIII-lea.

Cronicarul Georgios Pachymeres folosește termenul *thelematarios*, pentru a desemna populația din jurul Constantinopolului, care în timpul ocupației latine nu și-a exprimat deschis opțiunea politică, ci a oscilat între latini și romani¹¹⁰. Atitudinea thelematarică implică loialitatea îndoielnică, lipsa identității politice. Verbul corespondent ar fi *metaschematizo* a se preschimba, a se metamorfoza din punct de vedere politic, a deveni roman, în sensul de supus credincios. Oponenții epiroți ai politicii constantinopolitane sunt numiți *dytykoi* □ □ romani din punct de vedere etnic, dar nu și politic; *dytikos* se referă la lipsa loialității politice¹¹¹.

După recucerirea Constantinopolului, sunt semnalate de același autor detașamentele de *gasmuloi*- militari născuți în perioada ocupației latine, viteji în luptă ca grecii, și îndrăzneți ca latinii. Identitatea lor politică a fost însă, bine definită: *gasmuloi* erau romani, loiali statului bizantin, romanitatea lor fiind incompletă prin descendență și educație (vorbeau limba latină)¹¹².

Pentru Nikephoros Gregoras (*Historia Romana*) și Ioan Kantakouzenos vocabularul politic păstrează aceiași termeni: *arche*, *hegemonia*, *pragmata*, *basileia*, *oikos* (stat)¹¹³. În perioada Comnenilor, identitatea politică și identitatea etnică romană au devenit sinonime. În secolul al XIV-lea ele au fost definite în contexte diferite. *Rhomaioi* exprimă ideea de Imperiu. *Rhomaious Pragmata* se referă la politica Imperiului, iar *rhomaioi* reprezintă corpul politic care hotărăște pacea, alianțele, loialitățile, granițele. *Hegemonia* exprimă autoritatea imperială bizantină, *dynamis*- puterea militară, iar *tyche*- destinul politic¹¹⁴. Ioan Kantakouzenos asociază frecvent termenul *basileus* cu *hegemonia*, *basileia*, *pragmata*, *arche*,

¹⁰¹ Gill Page, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰² *Ibidem*, p. 112.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁰⁵ Pachymeres, 16. 22, 65. 15, 65. 24, 164. 12, 167. 19.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 52. 9.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 77. 9, 135. 3, 153. 15.

¹⁰⁸ *Ibid.* 28. 16, 82. 4..

¹⁰⁹ Gill Page, *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 113.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 115- 116.

¹¹² *Ibidem*, p. 118.

¹¹³ *Ibidem*, p. 146, 297.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 148.

koinos (comunitate), ceea ce evidențiază concepția sa predominant politică asupra romanității. *Hegemonia* înlocuiește conceptul de *arche*, pentru a defini controlul politic.

Ioan Kantakouzenos utilizează verbele *anaktasthai* și *apodidonai*¹¹⁵ pentru a semnaliza recuperarea și reinstalarea puterii bizantine în anumite teritorii (de exemplu în Chios).

În definirea aspectelor particulare ale puterii politice în Balcani, terminologia este ferm nuanțată. Gregoras îl numește pe conducătorul sârb, *krales*, titlu evident inferior celui de *basileus*. Pachymeres și Kantakouzenos îl numesc *krales* pe Ștefan Uroș al II-lea Milutin¹¹⁶. Dacă Choniates l-a numit *basileus* și pe împăratul latin de Constantinopol, Akropolites a rezervat termenul împăraților bizantini, împăratului latin de Constantinopol, și conducătorilor bulgari. Nu este vorba despre egalitatea de putere între împăratul bizantin și liderii balcanici, ci despre analogii¹¹⁷. Pentru Gregoras, identitatea romană implică și creștinarea: cronicarul înlocuiește ocazional termenul *rhomaioi* cu *christianoï*. Roman nu înseamnă implicit creștin; romanii pot fi numiți creștini, dar reciproca nu este întotdeauna valabilă¹¹⁸.

În secolul al XV-lea, în *Orația funebră* a lui Manuel Palaiologos, substantivul *rhomaïos* este asociat cu *arche*, în sensul de extindere teritorială a puterii bizantine sau cu *eudaimonia* (prosperitate)¹¹⁹.

Identitatea politică bizantină din perspectivă musulmană

În a doua jumătate a secolului al VII-lea, ofensiva arabă în *Bilad al Rum* (teritoriul bizantin al Asiei Mici) a determinat apariția unor zone de tip *tugur* (*metaichmian*) zone de frontieră în care luptele se purtau aproape continuu, fără un final concret. Cucerirea Asiei Mici a fost împiedicată și de prezența creștinilor mardași, rebeli, plasați în fortărețele din al-Lukkam (Amanus), care au oferit ajutor militar bizantinilor. Mardașii au fost un veritabil zid de apărare la granița arabo-bizantină microasiatică¹²⁰.

De la începutul secolului al VII-lea, până la izbucnirea fenomenului cruciat și a declinului bizantin (*parakme*), lumea arabă islamică și Bizanțul au fost puteri rivale în zona mediteraneană.

În *Coran*¹²¹ este exprimată însă, simpatia musulmanilor față de creștinii bizantini. Motivul ar putea fi poziția minoritară a comunității islamice în Imperiul Persan. După reconquista bizantină din Siria, Palestina și Egipt, și evoluția comunității islamice de la statutul de minoritate religioasă la cel de forță politică și culturală majoră în Arabia, „compasiunea față de Bizanț”- *al-shafagata fi-al-Rum* nu mai poate fi înțeleasă decât ca atitudine normativă coranică¹²². Ipoteza de lucru a lui Ahmad Shboul este că în analiza conflictului arabo-bizantin primează factorul politic și nu cel religios. Un argument în favoarea acestei ipoteze ar fi că un număr mare de luptători creștini arabi din Siria s-au alăturat armatelor musulmane în lupta contra Bizanțului. Totuși, atitudinea islamică oficială față de Bizanț a fost determinată de religiozitatea creștină. Politica arabă islamică față de Imperiul Bizantin a fost dominată de măsurile administrative și culturale, deoarece nucleul

¹¹⁵ *Istorie* II 370. 14- 15, IV 370. 19- 20, apud Gill Page, *op. cit.*, p. 149- 151.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 155.

¹¹⁷ H. Mihăescu, *La romanité dans le sud-est de l' Europe*, Editura Academiei Române, București, 1953, p. 334- 430.

¹¹⁸ Patrick O. Geary, *Mitul Națiunilor*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2006, *passim*; *Ibidem*, p. 158-170.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 250.

¹²⁰ Philip K. Hitti, *Istoria arabilor*, ed.a X-a, Editura All, București, 2008, p. 131- 133.

¹²¹ *Surat al-Rum*, 30: 2- 6.

¹²² Ahmad M. H. Shboul, „Arab Islamic Perceptions of Byzantin Religion and Culture”, în *Muslim Perceptions of other Religions, a Historical Survey*, edited by Jacques Waardenburg, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 123- 125.

politic al lumii islamice s-a constituit în vechile provincii bizantine Siria și Palestina. Manifestările creștinismului bizantin trebuiau anulate, nu ca măsură de natură dogmatică, ci ca formă de contestare a politicii universaliste bizantine. În acest context ar putea fi înțeles iconoclasmul lui Yezid al II-lea¹²³.

Versetele coranice stabilesc o primă clasificare a credințelor, care condiționează și atitudinea politică față de adepții acestora:

- a. *jahiliya* (ignoranța) termen utilizat pentru politeismul arab,
- b. *ahl al kitab* (oamenii cărții), cu referire la zoroastrieni, iudei, și creștini¹²⁴.

Popoarele cărții sunt chemate să accepte mesajul coranic, pentru care posedă deja cunoștințele necesare oferite de *Tawrat (Tora)* și *Injil (Evanghelia)*.

Vocabularul coranic a impus și diferența între *shirk*, *ishrak* (asociaționism), adepții politeismului asociaționist fiind numiți *mushrikun*, și *hanif* (sistemul credințelor monoteiste). *Al-mushrikuna* definește opoziția politico-religioasă față de comunitatea musulmană și de liderul acesteia¹²⁵, ca opoziție față de unitatea și unicitatea divină (*tawhid*).

După secolul al VII-lea, non-musulmanii au fost numiți generic *Kufr*-necredincioși. Spre deosebire de politeiști și atei, care trebuiau să accepte invitația de aderare la islam împreună cu toate consecințele politice, oamenii cărții își puteau continua tradiția religioasă în *dar al Islam*, cu condiția supunerii față de autoritatea politică musulmană. Oamenii cărții au primit statutul de *dhimmi* (protejați nemusulmani), statut refuzat categoriei *mushrikun*¹²⁶. Legea islamică face însă, o subtilă distincție între două categorii de dhimmi: *anwi*- supuși prin constrângere violentă, și *sulhi*- supuși prin propria voință, care s-au bucurat de drepturi extinse¹²⁷.

Reproșul dogmatic adus creștinilor a fost de natură dochetă; Islamul nu a acceptat christogeneza și parthenogeneza, și a refuzat ideea unei mijlociri între Divinitate și umanitate. În accepțiunea Islamului (care nu sesizează diferențele doctrinare dintre Orient și Occident) termenul „creștin” identifică un grup de aderenți la un sistem de doctrine incorecte din perspectiva *kalam*-ului¹²⁸. În consecință, creștinii au fost percepuți fie ca *dhimmis*- minoritate în teritoriul musulman real și virtual, fie ca inamici politici plasați în *dar ahl harbi*¹²⁹.

Din sistemul de referință creștin, Islamul a fost perceput ca religia unei puteri dominante, în expansiune constantă. În lupta pentru granițele europene, conflictul bizantino-islamic a avut o dimensiune ideologică pregnantă, încă de la începutul secolului al VIII-lea¹³⁰. Până la jumătatea secolului al IX-lea, creștinii au exercitat în teritoriile musulmane o presiune politică și culturală reală, apărându-și privilegiile administrative și economice.

¹²³ *Ibidem*, p. 127; Idem, „Byzantium and the Arabs. The image of the Byzantines as mirrored in Arabic Literature”, in *Byzantine Papers*, ed. E. and M. Jeffreys and A. Moffat, Canberra, 1981, p. 43- 88.

¹²⁴ *Coran* 610- 650.

¹²⁵ *Muslim perceptions of other Religions, a Historical Survey*, edited by Jacques Waardenburg, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 3- 5.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 18- 20.

¹²⁷ Giovanni Filoramo, *Istoria religiilor, III. Religiile dualiste. Islamul*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 217.

¹²⁸ Henri Corbin, *Istoria filosofiei islamice*, Editura Herald, București, 2008, p. 131- 153.

¹²⁹ Paul Brusanowski, *Religie și stat în Islam: De la teocrația medineză instituită de Muhammad, la Frăția musulmană din perioada interbelică*, Editura Herald, București, 2009, p. 81- 102.

¹³⁰ Jacques Waardenburg, *op. cit.*, p. 40.

LITERARY SPACE, FILM SPACE AND HISTORIC SPACE: BODIES, GESTURES AND RITUALS

Gabriela-Mariana LUCA

”Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: The current paper follows the spatial treatment of the image under a cone of a light, historically put, which “came from the east” of two cinema productions: Silent Wedding (2008), a movie by Horațiu Mălăele and Wedding in Basarabia (2009), directed by Nap Toader. Sensations, relationships, memories, icons of sexuality and ritual in the historical, cultural, religious and political space, based on actual documents which perform in a virtual reality, either happen in subtle metaphors, or stunningly concrete, inviting us, with each frame, to a motivated reflection over our identities and becoming.

Space is a fundamental component of any type of tale, be it oral, written or filmed. Only the cinema version is however, capable of simultaneously show both the action and the setting that it is taking place. Therefore, space is a permanent presence in film. And, because cinema has the merit of endlessly evoking an idea, that of invisible space, but which in the same time prolongs the visible (hors-champ), our questions are also build around the spectator who can easily be absorbed in the story, becoming actor and spectator in their own film because: “in front of a film we react as we would in front of an extremely realistic representation of an imaginary space which we believe of truly seeing “ (Aumont et al., 2007, p.17).

Keywords: space, literature, film, history, ritual.

Motto: “The angels are asked to leave their wings at the door.”

Generic

Imaginea ne vorbește și o face atât de intim, spunea Maurice Blanchot (1955, p. 341). Poate de aceea povestea derulată pe ecranul –*constelație* (Lipovetsky, Serroy, 2008) nu poate fi cu adevărat asimilată în absența ei, doar prin lectura unui scenariu ori printr-o simplă istorisire de fapte. Exercițiul privirii presupune, categoric, o înțelegere profundă a spațiului deschis acțiunii ce va urma, în toată complexitatea sa: dimensiuni, culori, sunete, impresii olfactive ori tactile. Se transformă, prin ochii fiecărui privitor, într-un entuziasm creator, dublat de mulțumirea tainică de *a-și fi găsit locul*. Lectura celor două filme (*Nuntă mută și Nuntă în Basarabia*) propune de fapt tocmai o calibrare pe tratamentul acordat spațiului: delimitări, metafore construite în afara convențiilor cinematografice, simboluri personale și vizuale, suprapuneri de spații locuite deopotrivă atât de personaje cât și de spectatori. Însăși portretizarea actanților care fac ritualurile posibile, în jocul permanent dintre actualizare și reactualizare prin năstrușnice relaționări, implică acceptarea tuturor regulilor prin care metafora narativă se compune într-un balans continuu între naratologie (Lefevre, 2002) și iconologie (Aumont, 2007). Să vedem, așadar, cum se împletesc normalul și spectacolul în cununile nunților zilelor și faptelor noastre, analizând doar maniera în care spațiul narativ, cel filmic și cel istoric pot comunica și mesajul transmis în exercițiul prelungit de ritualizare și teatralizare a societății românești contemporane.

Ce-i normal în zilele noastre?

Nunta mută (2008) a lui Horațiu Mălăele este un film care descurie lacătele oricărui tip de sensibilitate. Depinde însă și din ce unghi privești. Poate fi la fel de bine o probă de timp moale, prelins ca un Camambert proaspăt de prin picturile lui Dali, „un joc dezinteresat al gândirii” (André Breton, 1924) de natură suprarealistă sau pur și simplu o tabletă de istorie condensată, solubilă în aproximativ 90 de minute, dar cu efect serios prelungit pentru toți acei români care n-au renunțat să-și privească trecerea în sincere oglinzi.

Povestea se compune dintr-un ingenios colaj de imagini care decupează spații capabile să transmită mesaje coerente. Intangibil inițial, acest spațiu filmic devine tot mai concret cu fiecare personaj care pășește spre interior, iar întregirea spațiului se realizează prin sunet. Narațiunea se omogenizează astfel și curge precum seva prin trunchiul aceluiasi copac. Lucrurile se leagă repede, amintirile compun istorii sub cupola de voci întrepătrunse, între care răsună amenințător, pentru perpetuarea valorilor reale, aceea a activistului de partid a cărui sarcină era culturalizarea maselor, plimbând caravana cinematografică de la o localitate la alta: *Astăzi vom executa o acțiune de culturalizare. Ce executăm noi aici?/ Cultură./Iată, încă o dovadă, tovarăși, că partidul gândește pentru noi, desigur pentru că a sosit și vremea noastră, a celor fără carte și care ne trimite obsedant la una din replicile de început ale filmului: „Ce-i normal în zilele noastre!”* Mirarea aceasta va declanșa tot jocul semantic narativ. Întrebarea este pusă de o echipă ce realizează, paradoxal, documentare despre evenimente paranormale, *chestii balcanice de vândut cui dă mai mult*, iar răspunsul vine din partea unui primar, fiul, demn continuator al activistului înflăcărat de odioasă, pentru care pământul țării poate fi orice, de la latrină la casă de vacanță ori niște bani frumoși. Clipa prelungă, scuturată bine pe șoselele prost asfaltate ale începutului de secol XXI pentru că *nu s-a ajuns cu fondurile europene*, face cale întoarsă până în anul 1953. Mai precis în jurul datei de 1 martie, poate zorii zilei de 2 ori 3 martie (*Anul Nou Agrar* începuse deja, coincidență semnificativă a faptului că istoria, atunci când nu ia chipul unei prostituate – Marinela, în filmul lui Mălăele - joacă șah) când Stalin se stinge la reședința sa din Kuntevo, ironic, în urma unui chef de pomina. Atac cerebral sau otrăvit cu temuta otrăvă pentru șobolani, varfarina, așa cum au stabilit ulterior istoricii, cauza morții pălește în fața poveștii care curge: un film despre România profundă, în cazul acesta. În film, personificarea ei se numește Mara și are o pată pe gât de forma țării căreia i se substituie personajul. Pentru a nu uita, pentru a da mai departe informația și sigiliul identitar, în acest prelung exercițiu al memoriei colective, corpul a fost marcat. Mărcile naturale sau dobândite au trezit deseori bănuiele și teama că sufletul se ofilește. Fiecare semn apărut pe corpul noului născut este socotit, în mai toate culturile, un mesaj divin. După caz, poate fi un semn de bun augur pentru cel ales sau expresia unei pedepse, iar folclorul românesc este, de asemenea, extrem de generos în interpretarea acestora (Evseev, 1997:23).

Mara, cea însemnată, tânără, exuberantă, iubește cu patimă și binecuvântează, în împreunarea cu alesul ei, luminișul, crângul, grânele adunate în hambar. Va fi văduvită de ruși, batjocorită de comuniști, neocomuniști și ignoranți materialisti fără vreo culoare politică, unii mai lacomi decât ceilalți.

Tensiunile dintre două tipuri de putere: masculin-feminin, tradiție-orânduire nouă, corpul mut-corpul vorbitor, cecitate socială-cecitate interioară, organizate pe niveluri diferite în imaginile spațiale ale narațiunii filmice, servesc drept impact în dezvăluirea locurilor, fie ele interzise, îngădite sau libere. Spațiul se redimensionează permanent: din imaginar se face vizibil, aproape concret, am putea spune. Se prelungește însă, dincolo de ecran, intangibil și incredibil ca spațiu al unei nunți mute. Nimic nu este întâmplător în filmul lui Mălăele: - *Joi, joi, joi...nunta noastră, proasto!*, reușește Iancu să-i spună Marei, într-un prea intim moment, că înțelegerea între socrii a fost făcută (la mat, bineînțeles, în văzul și auzul tuturor) punând capăt bârfelor despre imoralitatea lor, a tinerilor îndrăgostiți.

În credințele populare, joia este ziua cea mai controversată a săptămânii. Se află la mijloc. Este deci un timp al tranziției ca și solstițiile, miezul nopții, amiaza. Un astfel de moment este în toate culturile tradiționale un segment temporal impur în care binele se amestecă cu răul. Proporțiile în care se realizează amestecul vor duce și la semnificațiile ulterioare. Pe un astfel de timp se poate comunica cu lumea spiritelor, se pot înlăptui actele magice. “Joia e slobodă pentru orișice: e zi bună să tai vite, să mănânci, să dai de pomană, să faci nuntă. Joia-i pentru dragoste” scrie E.N. Voronca (1903/ 2008). Poate fi asociată satului, prin extensie semantică “gurii satului”. Întreaga suită a joilor trecute în calendarul tradițional confirmă dualitatea semnificațiilor sale: *Joia furnicilor*, *Joia iepelor*, *Joia paparudei*, *Joia verde*, *Joile oprite*, *Joile nepomenite*, *Joimărița* etc.

Într-o astfel de zi are loc nunta Marei cu Iancu, un timp aflat la granița dintre lumi. Îndată după ceremonia religioasă, chiar când urma să înceapă petrecerea de la casa miresei, *îngerii fiind rugați*, printr-o metaforă sublimă, divinatorie, *să-și lase aripile la ușă*, alaiul vesel este oprit de o veste cutremurătoare: *tătucul Stalin*, *părintele tuturor popoarelor*, *moare* și orice manifestare care ar fi putut tulbura doliul internațional este interzisă: *fără răs*, *fără meciuri de fotbal*, *fără nunți și fără înmormântări*. Cum pregătirile de nuntă s-au făcut cu multă cheltuială și ar fi fost păcat ca bucatele alese să se strice, în ciuda amenințărilor, petrecerea începe totuși la căderea serii, în mare taină și într-o liniște perfectă. Așadar, sătenii vor lăsa câte o lumină în fereastră ca mărturie că sunt acasă și, pe furiș, se vor strecura în gospodăria socrului mic. De-a lungul poveștii filmice se face deseori referire la lipsa electricității și a petrolului de lampă, iar soluția activistului Gogonea: „lumina vine de la răsărit, ne-o dau ei când vor”, se va dovedi a fi întunericul profund căzut peste satucul ațipit, cu ferestrele pâlpâind ale caselor lăsate singure preț de câteva ceasuri.

Picioarele meselor și paharele sunt învelite, tacămurile înlăturate, ceasului i se rupe cucul, lăutarii mimează cântece de petrecere pe care se dansează, vorba dintre mire și naș se transmite din gură-n gură și rezultă denaturată la sfârșitul acestui telefon fără fir, musca nu are voie să se audă, copii stau deoparte ca niște sfințișori cu mâinile-n poală și legați la gură cu șervete, timp în care la masa adulților se mănâncă lacom cu mâna. Din amuzantă, petrecerea devine mai întâi apăsătoare apoi de-a dreptul tristă, trecere pe care ochii miresei o recompun cadru cu cadru în ochii spectatorului, contribuind din plin la nașterea revoltei. Furtuna stă să înceapă și, odată cu tunetul, socrul mic sparge liniștea nefirească: “*Nuntă băiii!*”

Spărgând tiparele, valsând elegant între Chaplin și Kusturica pe peliculă ori între Marin Preda și Eugen Ionesco printre rânduri, filmul lui Horațiu Mălăele pare că vrea să spună tot dintr-o suflare, un adevăr mare, pur, rotunjit perfect, care să ne implice pe toți, o chemare ascuțită ca ultimă salvare a memoriei unui neam. O țeavă de tun rusesc sparge zidul casei și poposește în mijlocul camerei; amenințarea devine dezastru. Se simte pala de vânt care stinge dintr-o dată toate luminile și spectatorul se cutremură. Tatăl miresei este împușcat și, pe măsură ce pata de sânge umple albul cămășii de sărbătoare, nedumerirea morții se transformă și ea în certitudine. Toți bărbații sunt urcați în camioane, urmând să plece către lagăre de muncă ori pedeapsa capitală și, simultan, pentru că spațiul filmic permite, ca într-o glisare de sensuri subsumate, același mesaj este transmis aidoma și de împărțirea celor câtorva pâini luate în grabă de pe mese de către soldații ruși, metaforă grea, înghețată în ochi uimiți ai femeilor satului, de acum văduve, rămase fără masă și fără casă.

Aceasta este povestea adevărată, a satului ras de pe suprafața pământului, descoperită de echipa *Paramedia*, care se trezește față în față cu Mara de acum, o bătrână cernită, rămasă tot nedumerită în uitarea și surzenia timpului: *ce să ne mai luați?* Întreabă ea năucită, ca răspuns la invitația de a da un interviu.

Fiecare personaj este purtător de simboluri multiple. Femeile cele mai importante din film, *Marinela* sau istoria ca prostituată: *eu am lucrat la poștă, oficial* și care acum, ajunsă o bătrână sulemenită de un grotesc accentuat, *vrea să predea religia*, *Mara*, personificarea

României, când iubită, când trădată și în cele din urmă văduvită, *bunica* a cărei privire este omniprezentă și mărturisește tot ceea ce mușenia personajului ține în toate pliurile ei, *Smaranda* – personificarea ielelor, a tradiției și destinului violate cu bestialitate, toate înfruntă bărbați precum: oportunistul și slugarnicul *Gogonea*, fiul bun, încă necopt, dar care va fi într-o zi sprijinul casei, întrupat de *Iancu*, *bunicul* – ca sumă a degenerescențelor, răzvrătirea – în persoana *socrului mic*. Liantul pare să fie fabricat din ființe cu rol voit asexuat, puternic amprentate simbolic: *Coriolan* - profesor, nebun și înger, *Sile* – piticul, copilăria eternă, rațiunea nealterată, *Gogonică* – șmecheria în fașa a celui care se va descurca, *copiii nuntași* – obediința pură.

Dacă textul oricărui film este de negăsit, așa cum spunea Raymond Bellour (apud. Aumont, op.cit. p. 159) devenind operă, un obiect cu o suprafață fenomenală, același lucru se întâmplă și în cazul producției lui Horațiu Mălăele. Lectura filmică recompune un timp și un spațiu ritualizate în decorul creat de norii trecerii noastre la stadiul de *homo sovieticus*.

Vrem spectacol, ok!

Nuntă în Basarabia al lui Nap Toader/ Napoleon Helmis vine, din punct de vedere istoric cel puțin, ca o prelungire firească a poveștii spuse de Horațiu Mălăele. Doar că ar trebui citit chiar începând prin mărcile identitare ale autorului principal, și el scenarist și regizor, pentru că: “în contextul psihologic al cercetării narațiunilor autobiografice, problema legăturii dintre poveste și realitate poate fi tradusă, printre altele, ca fiind relația dintre autonarativitate și identitate personală ce *rezidă* în spațiul ascuns al realității interioare” (Lieblich A., Tuval-Mashiach R., Zilber, T, (2006, p.18).

Născut într-un sătuc din județul Olt, a fost dat spre adopție de către părinți unor rude din București, cu speranța de a face din băiatul lor un om cu carte. La vremea aceea, sora lui Ceaușescu era inspector școlar în județ și copii mai deschiși la minte erau orientați către liceul din Slatina, *județul Olt devenise stat în stat*, mărturisește regizorul. Ajuns pentru o vreme Helmis, după numele familiei adoptive, se va întoarce la numele părinților, acela de Toader și, mai târziu, se va însura cu o basarabeancă. Experiența personală și arta s-au dovedit a face casă foarte bună, un menaj adevărat, tacâm complet, presărat cu tandreți, tachinări, supărări, împăcări, filmul „fiind nu un pod de flori, ci mai degrabă o coliziune de flori”, în caracterizarea autorului.

Spre deosebire de creația lui Mălăele, scenariul nunții din Basarabia se anunță ca o poveste aparent simplă: doi tineri se căsătoresc în București, orașul studenției lor și al mirelui (dirijor), originar din Oltenia, fac apoi o nuntă cu dar în Chișinău, orașul miresei (pianistă), în speranța de a aduna suma necesară avansului pentru un apartament. Derulată în spațiul filmic, povestea se construiește însă pe metafore subtile, cu trimiteri profunde la o istorie zbuciumată a unui mariaj făcut și desfăcut independent de voința personajelor principale: “Basarabia, partea de est a vechii Moldove, a fost anexată de Imperiul rus în 1812. Spre sfârșitul primului război mondial a devenit independentă și s-a unit cu România. În timpul celui de-al doilea război mondial, printr-o înțelegere cu Hitler și cu Stalin, a intrat sub controlul URSS. Astăzi, aproximativ 1/3 din teritoriul Basarabiei aparține Ucrainei și 2/3 Republicii Moldova.” Acesta este textul scris pe generic și sub greutatea căruia ar trebui citit filmul lui Nap Toader. Personificate, *România*, prin Vlad, tânărul mire și *Basarabia*, prin frumoasa mireasă, Vica, deși căsătoriți (*căsătorite*), devin actanți într-un ritual de nuntă aproape imposibil ca stare de spirit datorită situațiilor de care se lovesc la tot pasul. Este o poveste, la fel de adevărată ca și aceea a *nunții mute*, care face spațiile să gliseze într-o sumă de gesturi și ritualuri permanent reactualizate, folosindu-se tehnicile lecturii filmice, în deplin acord cu faptul că: “în această relectură a unui trecut care nu mai este eroizat, ci umanizat, cinematograful revizitează marile povestiri fondatoare și miturile originare” (Lipovetsky, Serroy, 2008, p.162).

Acțiunea debutează în trenul București-Chișinău (înscris în programul CFR ca fiind trenul cu numărul 402-*Prietenia* și care la Ungheni, la intrarea în Republica Moldova, are o staționare de câteva ore, datorată diferenței de ecartament, timp în care trenului i se schimbă roțile) cu o discuție în familie: mai întâi între Vlad și Vica, cu vorbe de însurăței, apoi într-un cadru lărgit, prilej cu care îi vom cunoaște pe mama și pe unchiul mirelui (mitocanul Gioni, șmecher de București, grăuntele de scandal în majoritatea conflictelor poveștii). Convinși că se îndreaptă către o nuntă tradițională, mama (cu mult bun simț, timidă și destul de neștiutoare, cu o nevoie permanentă de lămuriri) are în bagaj costumul național, nu pe cel cu mărgelile, ci pe cel cu fluturi „ca să vadă că și noi păstrăm tradiția”. Așteptați cu muzică și flori la gară de veselul om bun la toate, unchiul Senia, fost luptător în Afganistan, și de echipa de filmare a nunții, după un tur cu microbuzul prin Chișinău, ajung acasă la socrii mici, intelectuali și conservatori. Replica mamei Vicăi, “Vrem spectacol, ok!” ca răspuns la ezitarea lui Vlad de a repeta cererea în căsătorie în fața părinților fetei, declanșează practic comanda *acțiune* și dă startul spectacolului ca sumă de figuri stilistice ce definește glisarea neostoită a planurilor, povestite într-o frumoasă limbă română, condimentate cu vorbe rusești, într-un mod de a fi și de a gândi.

Nunta este o taină îmbrăcată în haine de sărbătoare ce implică o întreagă comunitate. Trecerea tinerilor prin praguri succesive de la un anumit statut la altul, de la spațiul știut la altul, primul exercițiu în calitate de gazdă al mirilor, datori să-i primească și să-i întrețină cum se cuvine pe nuntași, asumarea responsabilității celor doi tineri și mărturisirea publică a iubirii ce și-o poartă, toate se regăsesc în povestea lui Toader, corect abordate etnologic, la care se adaugă, cu fină ironie, readaptările actuale pe care le suferă ritualul tradițional, dominate, cum era și firesc, de naș (Valeriu, masiv, impunător mafiot local).

Rudele, și de o parte și de cealaltă, se confruntă pe aceeași istorică tablă de șah, izbucnind după tatonările de început în jigniri reciproce, dueluri între tradiții, patriotism sincer versus naționalism ignorant, încăpățănări, orgolii, revalorizări. În poezii neamului doar oamenii simpli mai cred: *v-aș lăsa roadele și găinușa*, spune săteanca ce aduce *produse* poetului (tatăl miresei scrisese în *Literatură și Artă* că poezii mor de foame și poporul a înțeles că supraviețuirea neamului este strâns legată de supraviețuirea graiului). La Statuia lui Ștefan cel Mare și Sfânt se depun cu prilejul nunților buchete de flori și se țin momente de reculegere, regizorașul care *face din nuntă film comercial, iar nu filmuleț de artă* se ține cu dârzenie de respectarea *momentelelor* din desfășurătorul lui. Se cuvine subliniată diminutivarea peiorativă: momentul nunții este de fapt un colaj de momente, fiecare detaliu purtând semnificative sarcini stilistice și/sau critice. Criticul Lucian Maier numește filmul pe nedrept „o manea cinematografică” în care personajele nu evoluează. Sub pretextul nunții, Nap Toader folosește spațiul filmic, capabil de narațiuni simultane, să se povestească pe sine, într-un exercițiu de memorie colectivă, portretizând români de o parte și de alta a Prutului într-o evoluție a sentimentelor. *Astăzi, aici s-a ajuns*, pare să fie mesajul. Dinamica spațiului filmic, savuroasă, însumează toată această stare de fapte, nici-nici/și-și: la petrecerea burlacilor se mănâncă *tarancă* (pește sărat) și se bea bere că așa spune tradiția (și nu solicitata votcă, așa cum ne-am fi așteptat), de la Senia aflăm că soția trebuie să fie ca *un KGB al familiei*, rudele din România se dovedesc în momentele sensibile pentru cele din Chișinău, *răgăteni, idioți, mancurți* (cu referire la obiceiul tătar de a lega capetele copiilor răpiți cu fâșii de piele udă și care apoi erau ținute la soare până se uscau feșele, strângând fragilul craniu, având ca efect uitarea completă a numelui, a originii), eleva Ana, cea cu zece doar la engleză, aratănd că adolescenții își privesc devenirea în altă direcție, schimbul de insigne între Gioni și Senia (care o primește pe cea a Uniunii Europene și care nu înseamnă absolut nimic în ochii nașului în comparația cu cea de colecție, rarisimă a Uniunii Sovietice, oferită cu entuziasm sincer noii rude din București), intrarea de revistă în salonul nunții a vărului de la Moscova, cântând *ocii ciornaie*, adunarea darului, pasionala secvență a ruletei rusești: nașul și

mirele aflați la capetele frazei: *O iubești?*, scena mirilor adormiți, unul în brațele celuilalt, pe o bancă, în grădină, în noaptea propriei lor nunți și scena finală în care, în sfârșit, Gioni își organizează castingul, toate se dezvoltă în spații mici, care, împreună, compun simultan adevăratul discurs filmic și întregesc spectacolul cinematografic în care rolul principal revine subliniat istoriei.

Eleganța cu care planurile se substituie simultan, fapt posibil doar în construcțiile filmice, și sinceritatea situațiilor prelungesc realul. Filmul lui Nap Toader devine povestea fiecăruia dintre noi și întărind impresia că privitorul este cel care se povestește, mutând unghiul și cedând cuvântul de la un personaj la altul, sub incidența unui grăunte de surpriză permanentă.

Sfârșit

“Societatea hipermodernă este dominată de categoria temporală a prezentului. Consum, publicitate, informație, modă, divertisment: pe fondul epuizării marilor doctrine futuriste, întreaga viață cotidiană este acum remodelată de normele lui aici-acum și ale instantaneității. [...] Dar, paradoxal, în același moment, epoca noastră este martora unei ample mișcări de reînviere a axei trecutului, a unei veritabile frenezii patrimoniale și comemorative...” (Lipovetsky, Serroy, 2008, p.154). Acesta este și unul din motivele pentru care spectatorul contemporan al celor două filme analizate reușește să traverseze, dacă dorește, frontiera dintre aici și acolo, real și imaginar, să pătrundă cu emoție în spațiul diegetic al filmului, ca într-un fel de zonă liberă în care istoria se plimbă nestingherită, acumulând impresii stilistice atât de diverse. Cele două creații propun astfel un exercițiu complex și sincer de autocunoaștere a firii unui neam, cu bunele și relele sale. Se întâmplă ceea ce Arnheim (2011, p. 369) spunea referitor la impactul celei de-a șaptea arte asupra noastră, publicul său: “filmul ne-a îmbogățit nu numai cunoștințele, ci și experiența de viață, permițându-ne să vedem mișcări care, altfel, ar fi prea iuți sau prea încete pentru puterea noastră de a le percepe.”

Frumusețea lecturii celor două filme rezidă în special în modul în care dimensiunea spațială se supune permanent asimilării și interpretării. Caracterul reflexiv devine determinant și reușește să alunece în mintea spectatorului, realizând subtile prelungiri ale spațiului gândirii, punți cu un picior în interiorul filmului și cu celălalt în afară, în prezentul problematic cu multe ecuații din trecut rămase nerezolvate. Cu atât mai mult este remarcabil faptul că cei doi autori, cu vârste, personalități și experiențe diferite, prelungesc, fiecare, acest spațiu special al minții în care spectatorul este invitat să-și întrerupă deseori plimbarea, meditănd în fața detaliului și să-i testeze metafora chiar dacă gustul rămas în urma vreunui hohot de râs este adesea destul de amar.

Bibliografie selectivă:

- Arnheim, R.**, 2011, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Polirom, Iași, traducere de Florin Ionescu
- Aumont, J., Bergala A., Marie, M., Vernet, M.**, 2007, *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, traducere de Maria Mățel-Boancă, Adina-Irina Romoșan
- Blanchot, M.**, 1955, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris
- Boucher, G.**, 2007, « Espace littéraire et spatialisaton de la littérature », @nalyse, Automne, pp. 80-85
- Breton, A.**, 1924, *Le manifeste du surréalisme*, editie electronică, Bretonsur.pdf-reader

Deleuze, G. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

Evseev, I., 1997, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Amarcord, Timișoara

Hea Young Jun. 2012, *The "body" in literary space for some travel writers in the Far East* (Tibet, China, Japan). Literature. Université Rennes 2, French. <NNT : 2012REN20033> pdf-reader

Leclerc, Ph., 2011, *Le traitement de l'espace dans Badlands et Days of Heaven, de Terrence Malick*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques, pdf-reader

Lefebvre, M., avril 2002, «Entre lieu et paysage au cinéma», *Poétique*, no 130, p. 131-161.

Lieblisch A., Tuval-Mashiach R., Zilber, T., 2006, *Cercetarea narativă. Citire, analiză, interpretare*, Polirom, Iași, traducere de Adela Toplean

Lipovetsky, G., Serroy, J., 2008, *Ecranul global*, Polirom, Iași, traducere de Mihai Ungureanu

Morel A., 2001, „Marc-Henri Piault, Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image” in *l'Homme*, no.160, octobre-décembre

Niculita-Voronca, E., 2008, *Datinile și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, Saeculum vizual, București, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu

Puiseux, H., 2000, „Mitologie filmică a epocii nucleare” in *Mituri, rituri, simboluri în societatea contemporană*, Amarcord, Timișoara, traducere de Beatrice Stanciu, pp 32-51

www.revistaclipa.com, consultat în 10 aprilie 2012 și în 9 noiembrie 2014

<http://www.timpul.md/articol/interviu-cu-nap-toader-regizorul-filmului-nunta-in-basarabia-15720.html>, consultat în 10 noiembrie 2014

<http://agenda.liternet.ro/articol/11219/Lucian-Maier/Nunta-in-Basarabia-Timishort-2010.html>

Filmografie:

Nunta Mută: scenariul și regia Horațiu Mălăele, durată 84 min., premiera în România 21.11.2008

Distribuția: Alexandru Potocean (Iancu), Meda Andreea Victor (Mara), Valentin Teodosiu (Grigore Așchie), Luminita Gheorghiu (Fira), Tudorel Filimon (Haralamb Vrabie), Alexandru Bindea (Voicu Gogonea), Doru Ana (Cârnu), Ioana Anastasia Anton (Smaranda), Victor Rebengiuc (bunicul), Tamara Buciuceanu (bunica), Ovidiu Niculescu (reporter), Simona Stoicescu (Marinela), Dan Condurache, George Mihăiță .

Nuntă în Basarabia: scenariul și regia Nap Toader, durată 90 min., premiera în România 24.09.2009

Distribuție: Vlad Logigan (Vlad), Victoria Bobu (Vica), Constantin Florescu (Gioni), Igor Caras-Romanov (Senia), Sergiu Voloc (regizorul nunții), Igor Chistol (Valeriu), Viorica Geanta -Chelbea, Corina Druc, Silvia Berova.

A CONTRASTIVE ANALYSIS IN TRANSLATING MEDICAL TEXTS

Simona Nicoleta STAICU

”Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: Our research focuses on specialized medical translation and its related practical issues, namely, equivalents and discrepancies in translating English medical texts into Romanian language, comparing, thus, the source language texts (ST) with their target text equivalents (TT). The paper illustrates the translation shifts in the case of specialized medical translation by presenting the results of a contrastive analysis that consisted in the comparison of texts belonging to a parallel corpus which consists of English medical texts and their Romanian translations.

Keywords: contrastive analysis, translation equivalents, discrepancies, specialized language, medical text.

1. Introducere

Traducătorul unui text specializat, în cazul nostru a unui text din terminologia medicală, este pus în fața unei probleme complexe și deloc ușoare de a analiza, prin decelare semantică, elementele a două tipuri de texte ce aparțin unor limbi diferite, confruntându-le și stabilind gradul de echivalență dintre aceste elemente. Atât în textul sursă (TS), cât și în textul țintă (TT), unitățile lingvistice sunt organizate în enunțuri structurate potrivit normelor specifice fiecărei limbi, fapt ce nu poate să nu aibă impact și asupra structurii semantice a enunțurilor, determinând uneori deosebiri și în planul conținutului.

Perspectiva de abordare lingvistică și pragmatică a traducerii ni se pare a fi mai potrivită și din punctul de vedere al definirii traducerii textelor de specialitate, căci, pe de o parte, se are în vedere exactitatea transpunerii *invariantei de conținut* din original, chiar și cu unele modificări compensatorii, iar pe de altă parte, se iau în considerație nu numai mijloacele lingvistice corespondente sau echivalente propriu-zise, ci și situațiile concrete la care se referă textul original, care, în esență nu diferă de la o limbă la alta, dar presupun modalități diferite de descriere a faptelor din textul-sursă, chiar dacă se menține fidelitatea celor două texte în planul conținutului.

Cercetările din ultima vreme [Gouadec 2002, 2007; Dimitriu 2002; Lungu-Badea 2005; Fischbach 1986; Munday 2008] situează *teoria traducerii*, ca disciplină de sine stătătoare, în cadrul lingvisticii aplicate, singura în măsură să pătrundă esența complexului proces de traducere, care în egală măsură presupune atât *analiza* textului – sursă în vederea desprinderii invariantei de conținut, cât și *sinteza* și incorporarea acestei invariante în limba textului de receptare.

Conceptele de bază regăsite în orice traducere, iar în cazul nostru, într-o traducere de specialitate medicală, sunt *echivalența* și *fidelitatea*, fără de care textul sursă nu ar putea fi redat cu maximă exactitate, în urma traducerii, în textul țintă.

În traduceri medicale nu se admit „*contrasensul, sensul fals sau nonsensul, care sunt greșeli grave de interpretare a semnificației*” [Lungu-Badea 2005: 166], evitarea acestora constituind fapte cerute de exigența transcodării exacte a informațiilor medicale, impuse de domeniu. Prin traducere trebuie să se ajungă la dezideratul „*egalizării*” receptării mesajului din textul original (TS) și din textul tradus (TT), cu alte cuvinte, receptorul textului tradus trebuie să ajungă la un grad fidel de asimilare, înțelegere a informației ca și receptorul textului original, doar în aceste condiții putându-se vorbi de o traducere corespunzătoare.

2. Analiza contrastivă a corpusului de texte medicale

În cadrul analizei contrastive întreprinse de noi în lucrarea de față și aplicată pe un corpus de texte medicale selectat din tratatul de medicină internă, HARRISON's *Principles of Internal Medicine*¹ nu s-au identificat fraze foarte ample, ci dimpotrivă, enunțurile nu depășesc două, maxim trei propoziții, iar de cele mai multe ori se urmărește traducerea cât mai fidelă din TS (text sursă) în TȚ (text țintă).

Confruntând textul original și traducerea lui în română², am constatat predominanța concordanțelor de ordin structural-sintactic la nivelul enunțurilor, frazelor, datorate, în marea lor majoritate, aplicării procedeele de traducere directă.

2.1. Concordanțele dintre structurile sintactice confruntate sunt consecințe ale traducerii **mot-à-mot**, fără modificări ale structurii enunțurilor și fără schimbări semnificative ale topicii.

Analiza contrastivă a evidențiat numeroase **asemănări** în ceea ce privește sintaxa textelor medicale englezești și a traducerilor lor în limba română. După cum se poate observa în exemplele analizate în acest subcapitol, identitatea structurală a enunțurilor din TS și TȚ este reperată nu numai la nivelul unităților sintactice constitutive în sine, ci și la nivel joncțional, când elementele de legătură dintre propoziții sunt identice din punct de vedere funcțional.

2.1.1. Astfel, structuri sintactice care conțin **raporturi de coordonare** cu conjuncții coordonatoare (**but, and**) din limba engleză, au corespondente structural identice în limba română (**dar, iar, și**):

Ex. 1: „Subconjunctival hemorrhage is usually spontaneous/¹ **but** can result from blunt trauma, eye rubbing, or vigorous coughing/²” [TS, p. 184].

„Hemoragia subconjunctivală este de obicei spontană/¹ **dar** poate surveni în urma traumatismelor închise, frecării ochiului, sau unei tuse puternice/²” [TȚ, p. 180].

Ex. 2: „Episcleritis resembles conjunctivitis, **but** is a more localized process **and** discharge is absent” [TS, p. 185].

„Episclerita se aseamănă cu conjunctivita, **dar** este un proces mult mai localizat, **iar** secreția este absentă” [TȚ, p. 182].

Cele două exemple de traduceri (Ex. 1, 2) se raportează întocmai la canoanele traducerii ad-litteram, corespondențele evidențiindu-se la toate nivelele sintactice, topica și punctuația fiind identice în ambele limbi de referință.

2.1.2. În analiza întreprinsă am selectat fraze în care **raporturile identice de subordonare** din cadrul propozițiilor componente s-au păstrat în ambele limbi:

Ex. 3: „If pupils respond briskly to light/¹, there is no need to check the near response/², **because** isolated loss of constriction (miosis) to accommodation does not occur/³” [TS, p. 181].

„Dacă pupilele reacționează prompt la lumină/¹, nu mai e nevoie de verificarea răspunsului pentru aproape/², **deoarece** pierderea izolată a contracției (miozei) pentru acomodare nu se produce/³” [TȚ, p. 177].

¹ Textele din engleză au fost preluate din: D. Longo, A. Fauci, D. Kasper, S. Hauser, L. Jameson, J. Loscalzo, HARRISON's *Principles of Internal Medicine*, 17th Edition, Vol. I, TO (text original); iar traducerile acestora au fost extrase din: A. Fauci, E. Braunwald, K. Isselbacher, J. Wilson, J. Martin, D. Kasper, S. Hauser, D. Longo, HARRISON *Principiile Medicinii Interne*, 14 th edition, Ediția a-IIa în limba română, Vol. I, TT (text tradus).

² Am selectat din materialul vast cuprins în tratatul de referință subcapitolele: *Pain (Durerea)*, *Disorders of the Eye (Afecțiuni ale ochilor)*.

Atât textul original, cât și cel tradus, conțin o propoziție principală PP₂ și două subordonate, o condițională CT₁ (introdusă prin *if*, respectiv *dacă*) și o cauzală CZ₃ (introdusă prin *because*, tradusă prin *deoarece* în română).

Următoarele enunțuri s-au construit dintr-o propoziție subordonată condițională CT₁ (introdusă prin *if*, respectiv *dacă*) și o propoziție principală PP₂, raporturile de subordonare fiind aceleași în ambele limbi:

Ex. 4: „**If** the retina or optic nerve is only partially injured/¹, the direct pupillary response will be weaker than the consensual pupillary response evoked by shining a light into the other eye/²” [TS, p. 182].

„**Dacă** retina sau nervul optic sunt numai parțial lezați/¹, răspunsul pupilar direct va fi mai slab decât răspunsul pupilar consensual evocat prin stimularea celuilalt ochi cu o lumină strălucitoare/²” [TT, p. 177].

2.2. Neconcordanțe de ordin sintactic

De multe ori, însă, este nevoie ca în transpunerile dintr-o limbă în alta să se recurgă la **transformări** nu numai de ordin morfologic (redarea gerunziilor, a timpurilor verbale etc.), ci și de ordin sintactic, schimbări impuse atât de normele restrictive ale uneia din cele două limbi, cât și de intenția traducătorului de a fi cât mai explicit, concis și de a reda cu acuratețe mesajul.

Astfel, în traducerile de specialitate medicală ca, de altfel, și în cazul traducerilor din alte specialități, am întâlnit câteva situații tipice, cum ar fi: **traducerea lacunară**, când se omit unele cuvinte sau chiar îmbinări lexicale mai ample; **transformarea propozițiilor în enunțuri** frastice, mai dezvoltate; **redarea construcțiilor gerunziale prin diferite feluri de subordonate**; **substituirea frazelor prin propoziții**; **restrângerea enunțului unei propoziții** printr-o cologație.

Vom exemplifica, în continuare, cele câteva feluri de **neconcordanțe sintactice** pe care le întâlnim în traducerile de specialitate medicală, cu precizarea că interesul nostru vizează în special aspectele contrastive, în vederea stabilirii unor fapte de limbă convergente sau divergente, specifice domeniului investigat de noi, și mai puțin teoria și practica traducerii în sine.

2.2.1. Traducere lacunară

În acest tip de traducere, prin restrângerea textului, se pierde destul de multe noțiuni, care uneori sunt esențiale pentru înțelegerea cu precizie a informației de specialitate.

Ex. 5: „The function of the pain sensory system is to *protect the body and maintain homeostasis*. It does this by detecting, localizing, and identifying *potential or actual* tissue-damaging processes” [TS, p. 81].

„Funcția sistemului senzorial al durerii este de a detecta, localiza și identifica procesele vătămării țesuturilor” [TT, p. 60].

În exemplul de mai sus s-a omis traducerea unei întregi propoziții (*to protect the body and maintain homeostasis*), care, în opinia noastră, avea o importanță majoră, restrângându-se, astfel foarte mult informația.

Alteori, pe parcursul analizei sintactice, am selectat exemple în care s-a omis traducerea unei întregi construcții substantive - *the signs of inflammation*- ca în exemplul de mai jos:

Ex. 6: „Although the pathophysiology of this condition is poorly understood, the pain *and the signs of inflammation* are rapidly relieved by blocking the sympathetic nervous system” [TS, p. 83].

„Cu toate că fiziopatologia acestei perturbări este insuficient înțeleasă, durerea se poate remite în minute prin blocarea sistemului nervos simpatic” [TT, p. 63].

2.2.2. Transformarea propozițiilor în enunțuri frastice, mai dezvoltate: în TS există o **propoziție**, iar în TȚ informația este transpusă printr-o **frază** alcătuită din *două sau mai multe subordonate*.

Am identificat cazuri în care **adjective** din engleză au fost traduse în română prin diferite tipuri de propoziții subordonate, contribuind astfel, la extinderea considerabilă a enunțului transpus și la receptarea cât mai corectă a noțiunilor:

Ex. 7: „**When** intense, repeated, or prolonged stimuli are applied to *damaged* or *inflamed* tissues/¹, the threshold for activating primary afferent nociceptors is lowered/² and the frequency of firing is higher for all stimulus intensities/³” [TS, p. 81].

„**Când** sunt aplicați stimuli intensi, repetați și prelungiți/¹, **dacă** țesutul este vătămat/² sau **dacă** inflamația este prezentă/³, pragul pentru activitatea nociceptorilor aferenți primari este mai scăzut/⁴ și frecvența declanșării este mai înaltă pentru toate intensitățile stimulului/⁵” [TȚ, p. 60].

În exemplul de mai sus, se observă cum propoziția subordonată temporală CT₁ din engleză a fost transpusă în textul țintă prin două propoziții subordonate, enunțul redat în limba română căpătând o mai mare amploare. Astfel, adjectivele *damaged* și *inflamed* au fost traduse prin două propoziții subordonate condiționale: CT₂ (*dacă țesutul este vătămat*) și CT₃ (*dacă inflamația este prezentă*), contribuind la o explicație mai detaliată, adaptată sistemului sintactic al limbii române.

Textul de referință (Ex. 8) cuprinde o singură propoziție dezvoltată, iar în traducere s-a recurs la două propoziții subordonate atributive AT₂ și AT₃, care au extins considerabil enunțul:

Ex. 8: „The diagnosis requires slit lamp examination to identify inflammatory cells *floating* in the aqueous humor or *deposited* on the corneal endothelium” [TS, p. 185].

„Diagnosticul necesită examinarea cu lampa cu fantă pentru identificarea celulelor inflamatorii/¹ care *plutesc în umoarea apoasă*/² **sau** sunt depozitate pe endoteliul corneean/³” [TȚ, p. 182].

În exemplul 8 se poate observa cum gerunziul *floating* a fost tradus prin propoziția subordonată AT₂, iar adjectivul *deposited* a fost transpus în TȚ prin propoziția subordonată AT₃.

Corpusul de texte selectat ne-a furnizat și exemple în care **substantivele** din textul original au fost traduse, în special, prin propoziții subordonate atributive, enunțurile din limba română căpătând o amploare vizibilă.

Ex. 9: „The first *concern* is an oculomotor nerve paresis” [TS, p. 182].

„Prima cauză/¹ care *trebuie suspectată*/² este paralizia de nerv oculomotor/¹” [TȚ, p. 177].

În textul sursă (ex. 9), substantivul *concern* este subiectul unei propoziții dezvoltate, care a fost tradus în textul țintă printr-o subordonată atributivă AT₂, lărgindu-se, astfel enunțul, dar aducând, totodată, și o explicație suplimentară. Același procedeu de traducere s-a folosit și în enunțul 10 când un singur cuvânt din TS, și anume, substantivul *addiction*, a fost redat printr-o propoziție subordonată AT₃ (*ca pacienții să nu devină dependenți*):

Ex. 10: „Many physicians, nurses and patients have a certain trepidation about using opioids/¹ that is based on an exaggerated fear of *addiction*/²” [TS, p. 85].

„Mulți medici, asistente și pacienți nutresc o anumită îngrijorare asupra folosirii opioidelor/¹, ce este bazată pe frica exagerată/² *ca pacienții să nu devină dependenți*/³” [TȚ, p. 64].

2.2.3. Redarea construcțiilor gerunziale din TS prin diferite tipuri de propoziții subordonate

De cele mai multe ori un gerunziu din limba engleză este redat în traducere printr-o subordonată, de obicei atributivă, lărgindu-se astfel discursul. Am întâlnit situații în care în textul sursă informația este transpusă printr-o singură **propoziție**, iar traducerea s-a realizat printr-o **frază**. În exemplele de mai jos (ex. 11, 12, 13), **gerunziile** *bridging*, *involving*, *becoming* au fost traduse prin propoziții subordonate atributive:

Ex. 11: „Subconjunctival hemorrhage results from rupture of small vessels *bridging* the potential space between the episclera and the conjunctiva” [TS, p. 184].

„Hemoragia subconjunctivală rezultă prin ruptura vaselor mici/¹ **care trec prin spațiul virtual dintre episcleră și conjunctivă**/” [TȚ, p. 180].

Ex. 12: „Uveitis *involving* the anterior structure of the eye is also called iritis or iridocyclitis” [TS, p. 185].

„Uveita/¹ **care afectează structurile anterioare ale ochiului**/” poartă numele de irită sau iridociclită/¹ [TȚ, p. 182].

Ex. 13: „In fact there is a vanishingly small chance of patients *becoming* addicted to narcotics as a result of their appropriate medical use” [TS, p. 85].

„De fapt, există o șansă mică, aproape inexistentă/¹, ca pacienții să devină dependenți de narcotice ca rezultat al unei medicații adecvate/²” [TȚ p. 64].

Analizând și comparând textele din cele două limbi, am observat că există numeroase exemple în care gerunziilor din engleză le corespund în TȚ, în special propoziții subordonate atributive. Și în exemplul 14, gerunziul *dissecting* a fost tradus printr-o atributivă AT₂ (**care pătrunde în acest spațiu**), rezultând în limba română un fragment mai amplu, dar păstrând identice chiar și raporturile de coordonare dintre propozițiile principale (**but, and/ dar, și**):

Ex. 14: „Blood *dissecting* into this space can produce a spectacular red eye/¹, **but** vision is not affected/² **and** the hemorrhage resolves without treatment/³” [TS, p. 184].

„Sângele/¹ **care pătrunde în acest spațiu**/” poate produce un ochi extrem de roșu/¹, **dar** vederea nu este afectată/³ **și** hemoragia se remite fără tratament/⁴” [TȚ, p. 180].

2.2.4. Substituirea frazelor prin propoziții: în textul sursă mesajul este transmis printr-o **frază** (una sau două propoziții subordonate), în timp ce în textul țintă s-a optat pentru **restrângerea** expresiei la o singură **propoziție**:

Ex. 15: „Acute angle-closure glaucoma eyes have a shallow anterior chamber/¹ *because the eye has either a short axial length*/² *or (has) a lens enlarged by the gradual development of cataract*/³” [TS, p. 185].

„Ochii afectați de glaucomul acut cu unghi închis au o cameră anterioară îngustă, *fie datorită* unui diametru antero-posterior scurt, *fie datorită* unui cristalin mărit consecutiv evoluției gradate a cataractei” [TȚ, p. 182].

În exemplul 15, textul original conține o propoziție principală PP₁ și două propoziții subordonate cauzale (CZ₂ și CZ₃), iar traducerea acestei fraze s-a făcut printr-o singură propoziție, restrângându-se mult textul în limba română prin utilizarea locuțiunii adverbiale *fie datorită*.

Situații în care mesajul din TS s-a restrâns în urma traducerilor nu s-au întâlnit foarte frecvent în cadrul textelor medicale analizate.

Am identificat și contexte în care o întregă propoziție din textul original (*may also be depressed*) a fost tradusă printr-o **colocație substantivală** (*depresie semnificativă*):

Ex. 16: „For example, a cancer patient with painful bony metastases may have additional pain due to nerve damage/¹ and *may also be depressed*/²” [TS, p. 86].

„De exemplu, pacientul cu cancer cu metastaze osoase dureroase poate să aibă alte dureri cauzate de leziuni nervoase și *depresie semnificativă*” [TȚ, p. 65].

Chiar dacă enunțurile se restrâng, informația de specialitate nu se pierde, ci se compensează la nivelul întregului text tradus, adaptându-se unui alt registru sintactic, prin raportarea, în cazul de față, la normele limbii române. În urma analizei contrastive, am

observat că frazele nu sunt foarte ample (maxim trei, patru propoziții), deoarece informația de specialitate medicală trebuie să fie concretă, concisă, să aibă un grad ridicat de exactitate și afinitate a mesajului transmis. Cu cât enunțul este mai lung, cu atât se poate pierde informația, iar gradul de receptare corectă și exactă este mai scăzut.

Textele din care au fost excerptate exemplele supuse analizei contrastive din lucrare au un caracter *informativ, descriptiv, explicativ*, dar și *didactic* pentru specialiștii domeniului.

3. Concluziile la care am ajuns în urma investigației întreprinse, privind modalitățile de echivalare a textelor medicale în traduceri, se referă, în primul rând la corpusul de texte menționat, dar ele pot fi raportate la întregul limbaj medical.

La capătul încercării noastre de a releva câteva aspecte practice mai importante privind modalitățile de echivalare a terminologiei medicale în traducerea textelor medicale, facem câteva constatări cu caracter general.

În primul rând trebuie să menționăm că ponderea cea mai mare în metodologia transpuerilor din TS în TȚ o are *traducerea directă*, fapt constatat adesea și în privința menținerii structurilor mofo-sintactice din original în textul tradus. Dintre procedeele de traducere indirectă, cel mai des utilizate sunt *perifraza și transpoziția*. Apelul frecvent al traducătorilor de specialitate la asemenea procedee este motivat de intenția acestora de a transmite cât mai fidel informația științifică și, drept consecință, de a compensa cu un surplus de informație, menită să detalieze conceptele medicale considerate a fi mai puțin cunoscute vorbitorilor de limbă română.

Am constatat că în traducerea textelor medicale se impune o cât mai mare fidelitate a textului tradus față de cel original, deoarece se urmărește păstrarea cât mai exactă a informației științifice. Acest lucru este ilustrat de ponderea pe care o au în textul tradus *concordanțele* cu textul sursă, o consecință a faptului că și în acest domeniu specializat se recurge la procedeele de *traducere directă*. Terminologia medicală trebuie să fie integral cunoscută de către traducător, deoarece eșecul în comunicarea informațiilor sau greșelile în redactarea diagnosticului, tratamentului, pot conduce spre rezultate dezastruoase, uneori fatale.

Bibliografie

Dimitriu, Rodica. *Theories and Practice of Translation*, Iași: Institutul European Fischbach, H. (ed.) (1998), *American Translators Association Series Translation and Medicine*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Fischbach, Henry. „Some Anatomical and Physiological Aspects of Medical Translation: Lexical equivalence, ubiquitous references and universality of subject minimize misunderstanding and maximize transfer of meaning”, în *META: Journal des traducteurs/ META: Translators' Journal*, Vol. 31, nr. 1, Mars (1986): 16-21.

Gouadec, Daniel. *Profession : Traducteur*, Paris: La Maison du Dictionnaire, 2002.

Gouadec, Daniel. *Translation as a Profession*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2007.

Lungu-Badea, Georgiana. *Tendințe în cercetarea traductologică*, Timișoara, Epistema, Editura Universității de Vest, 2005.

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies Theories and Applications*, London/ New York: Routledge, 2008.

Rădulescu, Anda. *Théorie et pratique de la traduction*, Craiova: Editura Universitaria, 2005.

Reiss, Katharina. „Text Type Translation and Translation Assessment”, în *Reading in Translation Theory*, Chesterman, A. (ed.) Helsinki: Finn.Lectura. 58-96, 1995.

Corpus de texte medicale:

Fauci, A., E. Braunwald, K. Isselbacher, J. Wilson, J. Maertin, D. Kasper, S. Hauser, Longo, D. *HARRISON Principiile Medicinei Interne*, 14 th edition, Ediția a-II-a în limba română, Vol. I, Teora, 2002.

Longo, D., A. Fauci, D. Kasper, S. Hauser, L. Jameson, J. Loscalzo. *HARRISON's Principles of Internal Medicine*, 17th Edition, Vol. I, McGraw-Hill Professional, 2008.

AGAIN ON THE LINGUISTIC EXPRESSION OF THE ASPIRATION TOWARDS THE ABSOLUTE IN THE POETRY OF TRAIAN BORZ

Florina-Maria BĂCILĂ

West University of Timișoara

*Abstract : Our paper's aim is to take into consideration the fact that the lyrical universe of Traian Dorz – a contemporary Romanian poet, unfortunately a less studied writer, author of thousands of poems with mystical approach and of many volumes with memoirs and religious meditation – implies the usage, with stylistic value, of some terms or collocations that refer to living in and for eternity (in accordance with the Christian vision upon this dimension), to the aspiration towards the absolute and immortality. Thus, we will have in view the special connotations of the noun **nemargine**; this is one of the atypical derivatives with the prefix **ne-** that contributes, in the author's works, to the configuration of the lyrical frame and to the construction of the poetical arts. The above-mentioned word highlights mostly figurative meanings (the result being surprising lexical combinations), illustrated through the means of other equivalent elements or elements belonging to the same semantic field. Beyond the simple usage of certain meanings, more or less known, the semantics of this noun emphasizes the author's artistic belief, his vision upon life and Divinity.*

Keywords: derivation, prefix, Semantics, Stylistics, mystical-religious poetry

În cadrul clasei de afixe ale românei, prefixele de negare formează o categorie aparte, a cărei caracteristică o constituie marcarea opoziției negativ / pozitiv. Pe plan morfologic, acestea fac parte din sistemul derivării, iar pe plan semantic – din acela al antonimiei.

De origine slavă, foarte răspândit în toate epocile de dezvoltare a limbii noastre și în toate stilurile, *ne-* este cel mai frecvent și mai productiv prefix de negare în română, cu o complexitate semantică demnă de semnalat (motiv pentru care s-a și bucurat de o atenție specială din partea cercetătorilor), întâlnindu-se, de obicei, la formarea cuplurilor antonimice alcătuite dintr-un termen pozitiv și unul negativ derivat – mijlocul cel mai des utilizat pentru realizarea antonimiei în limba română, pornind de la aceeași rădăcină. *Ne-* fie exprimă negația propriu-zisă, opoziția (totală sau parțială), contrariul (**neadevărat**, **nelămurit**, **nemulțumit** etc.), fie conferă o valoare privativă derivatelor, mai ales în cazul substantivelor abstracte, redând lipsa, absența, insuficiența noțiunii exprimate de bază (**neastâmpăr**, **necurăție**, **necuviință**, **neplăcere**, **nesomn**, **neștiință** etc.)¹. Funcția fundamentală a lui *ne-* este deci aceea de a nega conținutul semantic al bazelor cărora li se atașează, formând cuvinte cu valoare negativă în raport cu noțiunile pozitive corespunzătoare.

În multe contexte, o calitate a formațiilor cu prefixul *ne-* n-o reprezintă însă – din punct de vedere stilistic – numai negarea cuvântului de bază, ci ele sunt marcate expresiv și datorită faptului că, în componența lor, conțin pozitivul din care au fost alcătuite, îl neagă, exprimându-l².

Derivatele cu *ne-* aparțin unui număr mare de clase lexico-gramaticale: astfel, potrivit normelor limbii române, aproape orice substantiv sau adjectiv poate da naștere unui cuvânt

¹ Vezi FCLR II, p. 164.

² Vezi Ion Coteanu, *Creația lexicală în poezia noastră nouă*, în „Limbă și literatură”, II (1956), p. 95-96; Paula Diaconescu, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limbă și literatură”, 1974, vol. IV, p. 644-645.

nou cu ajutorul prefixului în discuție; pe lângă aceasta, *ne-* „creează formații nestabile care, în corelație cu corespondentul pozitiv, alcătuiesc construcții expresive”³. Așadar, sub aspect logic, posibilitatea de a crea cuvinte noi prin prefixare cu *ne-* apare teoretic nelimitată⁴, întrucât „conținutul oricărui termen poate admite logic negarea lui prin simplă absență [subl. aut.]”⁵.

Marea productivitate a lui *ne-* în română și complexitatea semantico-stilistică a acestuia permit, îndeosebi în poezia actuală, realizarea unor creații personale ad hoc, extrem de sugestive. Ne referim la atașarea prefixului *ne-* unor substantive concrete sau unor verbe care, în limbajul curent, nu au corespondent antonimic. Din punct de vedere strict lingvistic, fenomenul nu reprezintă o abatere de la regulile generale ale formării cuvintelor, unui anumit lexem putându-i-se adăuga, pentru marcarea negației, prefixul menționat. De altfel, în lirica modernă, derivatele negative nu au, de cele mai multe ori, un echivalent lexical: aceste antonime, rod al creației poeților, sunt întrebuințate în structuri inedite, se abat de la uz, situându-se dincolo de rigorile normei, pe care autorii le încalcă deliberat pentru a obține un maximum de efecte expresive, ilustrând disponibilitățile uluitoare ale derivatelor respective.

*

Am arătat, într-un alt studiu⁶, că, printre formațiile cu prefixul *ne-* utilizate în opera poetică a lui Traian Dorz, dar neînregistrate în lucrările lexicografice, se numără și substantivul *nehotar*, în relație de sinonimie cu altele de acest tip, cum sunt *nemargine* și *nemărginire*. Astfel, *margine* nu acceptă, în mod curent, o eventuală derivare cu prefixul negativ *ne-*, care se atașează, frecvent, unui adjectiv (calificativ sau provenit din participiu), unui verb ori unui termen abstract din punct de vedere semantic, pentru a releva o valoare negativă, un antonim al acestuia. În poezia dorziană, am identificat însă patru ocurențe ale derivatului *nemargine* < *ne-* + *margine* – termen de origine latină (< lat. *margo*, *-inis*), glosat în dicționare astfel: „(urmat, de obicei, de determinări în genitiv sau introduse prin prepoziția *de* și în opoziție cu *mijloc*, *centru*) parte extremă a unui teren, a unei suprafețe, a unei regiuni, a unei localități etc.”; „punct inițial sau final al unei suprafețe, al unui lucru etc.; capăt, extremitate, sfârșit”; „(fig.) limită, punct extrem până la care se poate concepe, admite sau până la care e posibil ceva”; „(înv. și pop., spec.) teritoriu de graniță; frontieră, hotar”⁷. Derivatul amintit este înregistrat numai în câteva dintre dicționarele consultate de noi, cu mențiunea „(rar) *nemărginire*”⁸ – o glosare prin intermediul unui cuvânt din aceeași familie

³ DLRM, s.v.; vezi aceeași idee în MDE, s.v.

⁴ În acest sens, în lucrarea *Negația în limba română*, București, Editura Fundației România de Măine, 2003, p. 163, Constantin Dominte arată că, „în limba vorbită, orice cuvânt, în principiu, poate fi derivat cu prefixul *ne-*, luând naștere ceea ce am putea numi «derivate libere»”; cf. și Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 172: „De altfel, în cazul lui *ne-*, nu cuvintele gata făcute sunt vrednice de reținut, ci *capacitatea* [subl. aut.] prefixului de a face cuvinte, ba chiar de a face tot ce-i place, ca tăgadă, în vorbirea noastră vie.”; *ne-*, „neagă tot ce vrei, cu o ușurință pe care n-o găsești lesne în alte limbi, ba dă îmbinări expresive, poate fără echivalent [...]. Căci într-adevăr cu *ne-* te joci de-a negatul în toată împărăția vorbirii.” (idem, *ibidem*, p. 173).

⁵ Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 644; cf. și Simona Constantinovici, *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timișoara, Editura Politehnica, 2005, p. 191-206 *passim*.

⁶ Vezi studiul nostru *Notes about the Linguistic Expression of the Aspiration towards the Absolute in Traian Dorz's Poetry*, în Iulian Boldea (editor), *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Section: *Literature*, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2014, p. 1152-1162.

⁷ Vezi DLR, MDA, DEX, DLRLC, DLRM, Șăineanu, DU, CADE, MDE, NDU, CDER 5102, s.v.

⁸ Vezi DLR, MDA, DEX, NDU, s.v.

lexicală, dar mult mai cunoscut și mai des întrebuințat (ca, de altfel, și adjectivul *nemărginit*)⁹. Toate lucrările lexicografice indică drept sinonime (figurate) ale substantivului *nemargine* lexemele *capăt*, *hotar*, *limită*, *sfârșit*; așadar, semantismul lui implică lipsa oricăror limite, mai bine zis, negarea lor¹⁰.

Acesta este și cazul unui fragment dintr-o poezie dedicată simbiozei unice dintre Adevărul absolut, generator de eliberare spirituală (ca atribut suprem al Divinității)¹¹, și „Eterna Iubire”¹² – o altă dimensiune de necontestat a acesteia, situată pe aceleași coordonate ale infinitului; o atare legătură indestructibilă conturează, din perspectiva veșniciei, însăși esența Dumnezeirii¹³: „Adevărul, Legea Firii / Veșnicului Savaot, / ca **Nemarginea** Iubirii, / biruie și-n trece tot.” (CA 149, *Adevărul, Legea Firii*¹⁴).

Alteori, pentru valențele semantice legate de absența limitelor în iubire, ca trăsătură definitorie a lui Dumnezeu (cf. *I Ioan* 4: 8, 16) și, în consecință, a celor credincioși, autorul întrebuințează, pe lângă formațiile cu prefixul *ne-* din această sferă, fie locuțiunea (adjectivală / adverbială) *fără (de) margini* „care este sau pare a fi nelimitat”; „(în chip) nesfârșit, nemărginit, nestăvilit, infinit, imens”; „foarte mare, foarte întins”; „foarte puternic, foarte mult, intens”¹⁵; „(metaforic) atotputernic și veșnic”¹⁶: „... Toate gândurile mele, doar iubire, / împletite-n rugăciune liniștit, / se înalță printre lacrimi, mulțumire / peste ceruri, pân’ Acolo, dăruire / Inimii ce **fără margini m-a iubit!**” (Cînd 106, *Când gîndesc...*); „– O, cum aş vrea să-mi cresc un suflet / mai nalt ca tot ce-i omenesc, / cu el adânc și **fără margini**, / cât pentru toți, să Te iubesc!” (CCm 98, *O, cât de vrednic*); „Mi-a sfințit odată fața / dulcea-I sărutare, / dorul după El de-atuncea / crește tot mai mare – / **fără margini**, fără moarte, crește tot mai mare.” (CCm 150, *Unde-i Domnul meu?*), fie construcții (cu aceeași semnificație) conținând unul dintre verbele *a avea* și *a fi* la forma negativă, urmate de substantivul *margini* (pl. *margini*) și / sau de un sinonim al său (în structuri deseori redundante): „veniți – Iubirea n-are margini” (PD 6, *Pășune dulce e Cuvântul*); „C-a Ta iubire n-are margini, / nici început și

⁹ Cf. Ecaterina Mihăilă, *Formațiile negative cu prefixul ne- din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XXXV (1984), nr. 4, p. 337, unde se precizează că „substantivele cu prefixul *ne-* au, în marea lor majoritate, un corelat adjectival sau verbal (adică, de la aceeași temă, există un adjectiv sau un verb). Cel mai adesea corelatul este format pe terenul limbii române.”

¹⁰ Valențele semantice ale derivatului *nemargine* sunt valorificate și în lirica eminesciană – cf., în acest sens, următoarele fragmente din poemul *Feciorul de împărat fără de stea*: „orice om în lume / Pe-a cerului **nemargini** el are-o blândă stea” (M. Eminescu, *Poezii. I. Ediție critică* de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1982, p. 156); „A pus în tine Domnul **nemargini** de gândire.” (idem, *ibidem*, p. 159); „aste mari **nemargini** unde gândiri ca stele / Lin înfloresc” (idem, *ibidem*, p. 159).

¹¹ Ideea este reflectată în mai multe pasaje biblice, îndeosebi în *Cartea Psalmilor* (vezi, de pildă, *Psalmii* 30: 25; 50: 7; 118: 86); cf. și *Ioan* 1: 14, 17; 8: 32; 18: 37 sau *Ioan* 14: 6: „Iisus i-a zis: Eu sunt Calea, **Adevărul** și Viața.”; *Ioan* 17: 17: „cuvântul Tău este **Adevărul**.” (trimiterile la textele biblice conțin titlul cărții respective, urmat de numărul capitolului și al versetului / al versetelor la care se face referire).

¹² Această sintagmă reprezintă titlul unui volum al lui Traian Dorz conținând meditații religioase și publicat la Sibiu, în Editura „Oastea Domnului”, 2007.

¹³ De altfel, conform preceptelor scripturistice, dragostea însăși se bucură de adevăr (cf. *I Corinteni* 13: 6); pentru ideea dualității *Adevăr / Iubire*, cf., de pildă, CDr 82-83, *O, Doamne, fericit e-aceia*; CCnț 111-112, *Din Adevăr și din Iubire*; CCnț 164, *O, Adevăr* (vezi *infra*, nota 14).

¹⁴ Spre a nu îngreuna parcurgerea referințelor bibliografice, am optat, în lucrarea de față, pentru notarea, în text, a trimiterilor (cu abrevieri) la volumele (aparținând lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvențele lirice, urmate de numărul paginii (paginilor) la care se află fragmentul respectiv și de titlul poeziei. Toate sublinierile din versurile citate ne aparțin.

¹⁵ Vezi DLR, MDA, DEX, DLRLC, DLRM, CADE, MDE, NDU, s.v. *marginie*.

¹⁶ DLPE, s.v. *marginie*.

nici sfârșit, / că nimeni și nimic, ca Tine, / nu-i vrednic a mai fi iubit.” (CCm 60, *Iisuse, când purtat de patimi*); „Te voi slăvi de-a pururi mereu mai fericit, / că-n dragostea cerească **nu-s margini**, / nici sfârșit.” (CNoi 83, *O, n-am să uit*); „Numai Ție, Doamne,-Ți sunt [sic!] / mai dator iubire / cât **nu sunt** pe-acest pământ / **margini și oprire**.”¹⁷ (CBir 100, *Numai Ție, Doamne*); cf. și următoarele versuri care susțin cele menționate mai sus, subliniind unicitatea dragostei omului pentru Creatorul său, în corelație directă cu existența Lui dintotdeauna și într-o oarecare antiteză cu iubirea de semenii: „– Dar în iubirile acestea, / în toate-i un hotar ceresc, / **o margine** la care toate / se sting, se șterg și se sfârșesc, // Numa-n iubirea Ta, Iisuse, / n-am nici hotar și nici sfârșit, / pe Tine Te iubesc atâta / pe cât ești Tu: Nemărginit.” (CCm 97, *Iubesc pe-ai mei*). În definitiv, dragostea este singura care conferă sufletului dimensiuni eterne, umplându-l de bucuria de a fi și de a dăru, de infinita frumusețe a chemării spre trăirea continuă în lumina poruncilor lui Dumnezeu, El Însuși echivalent, prin definiție, cu iubirea nemuritoare – condiția sine qua non a miracolului vieții: „O, ești Frumos cum e Iubirea, / dumnezeiescul Har slăvit, / Iubirea care, ca și Tine, / **e fără margini și sfârșit!**” (CCm 143, *În fața Ta plec ochii umezi*).

O componentă fundamentală a multor creații poetice ale lui Traian Dorz o reprezintă relevarea caracterului atotputernic al Divinității, în afara oricăror granițe ale timpului sau ale spațiului, în contrast cu natura umană, supusă vremelniciei, altfel spus, evidențierea ideii de autoritate deplină (cf. *Faptele Apostolilor* 17: 28) a Celui ce, în fața provocărilor cotidianului, îl ajută pe om să depășească frontierele sinelui, învățându-l să-și asume cu demnitate și cu speranță ascensiunea spirituală, să aștepte împlinirea neîntârziată a promisiunilor Lui, ca o încununare a tuturor sacrificiilor necesare pe drumul credinței (cf. *I Corinteni* 2: 9); în atari situații, se utilizează fie derivatul *nemargine*: „Nălțarea duhului ne-nvins, / renașterea din jale, / hotarul încă necuprins, / răsplata Țelului atins: / – **Nemarginile** Tale!” (CCm 118, *Suspinurile Tale*), fie grupuri verbale similare cu cele discutate anterior, mai ales în construcții frastice care, din perspectivă semantico-pragmatică, indică opoziția, prin intermediul coordonării adversative: „Că-n noi e totul mărginit, / dar Tu **n-ai margini**, nici sfârșit.” (CCm 50, *Noi Te dorim*); „Tu nu ai pentru mine, / Iisuse, un stăvilar, / eu nu știu pentru Tine / un Timp sau un hotar. / Ajung un «nu se poate», / la tot ce știu acu’... / O margine-mi au toate / – Iisus, Tu însă nu!...” (CÎnv 83, *Tu nu ai pentru mine*).

De altfel, numeroase alte secvențe lirice potențează, în aceleași maniere, atributele de prim rang ale Creatorului, printre care se înscrie absența limitelor ce vizează inclusiv darurile inestimabile oferite de grația divină celor credincioși și reflectate, cum e firesc, dincolo de orice bariere, în modul lor specific de a ființa: „pacea **fără margini**” (CÎnd 13, *Slăvită-mpărăție-a păcii*); „mila Domnului e **fără margini**” (CÎnd 74, *Mai este încă har...*); „harul **fără margini**” (CCm 25, *Iisuse Drag, ce Crucea*); „Ți-aș striga de-adânc din suflet / nu știu cum iubirea / care-mi nălță și-mi luminează / viața și simțirea – / fericindu-mi **fără margini** viața și simțirea.” (CCm 156, *Ce fierbinte e iubirea*); „haru-Ți **fără margini**” (CÎnv 42, *Cu Tine-am să mă laud*); „harul **fără margini** al lui Hristos” (CVeșn 22, *O, dragoste respinsă*); „bucuria / cea **fără margini** și fără sfârșit.” (CNoi 175, *Sfârșească-se frumos*); „O, cerul **fără margini** / al ochiului curat, / ce dulce-a fost ’naintea / căderii în păcat” (CCnț 18, *O, cerul fără margini*); „crede **fără margini**” (CViit 109, *Nu mai este nimeni*); „Dacă Domnul **fără margini** e-n Puternicia Sa, / cere-I, dar și El îți cere o credință tot așa.” (CViit 110, *Nu mai este nimeni*); „bucuria noastră / **să n-aibă margini**, nici sfârșit.” (CÎnd 69, *Ne-ai cercetat*); „răbdarea mea **să n-aibă margini**” (CA 156, *O, Duh Preasfânt*); „Cât de bogat ești Tu,

¹⁷ De remarcat, în aceste versuri, nuanța intensității maxime, relevată prin intermediul unei propoziții circumstanțiale cantitative (o relativă fără antecedent introdusă prin adverbul relativ *cât*) având verbul-predicat *a fi* la forma negativă, urmat de pluralul *margini* și de un sinonim contextual al acestuia, cu funcție sintactică de subiect multiplu.

Părinte! / – noi cerem, iar Tu dai și dai, / și bunătatea-Ți nu sfârșește, / și **margini** îndurării **n-ai**” (CVeșn 107, *Cât de bogat ești Tu...*).

Alteori, spre a reda nuanța de superlativ absolut în relație cu mesajul desființării limitelor în ceea ce privește revărsarea darurilor lui Dumnezeu, înfăptuirea miracolelor în viața urmașilor Săi din toate vremurile și din toate locurile, se întrebuintează fie un alt verb din această sferă semantică, în asociere cu pluralul *margini*: „curajul meu **să-ntreacă margini**” (CÎnv 160, *O, ce divin!...*), fie un grup prepozițional incluzând prepoziția *peste*: „Tot astfel, Doamne,-i revărsarea / de har și binecuvântări / ce-mi umple **până peste margini** / a' inimii adânci cămări.” (CCm 100, *Iisus, Oceanul Fericirii*), fie o sintagmă formată din verbul *a fi* și adjectivul *necuprins*, care, prin sensul lui, trimite la ilimitarea în spațiu, în timp, în intensitate („nelimitat, nemărginit, nesfârșit, infinit, imens”; „neînțeles, nepătruns; (înv.) neajuns, necunoscut”¹⁸): „Oricât să gândesc la multul / șir de mari minuni știut, / **marginile-s necuprinse**, / număr-u-i necunoscut, / căci prin toate-i luminos / Taina Harului: Hristos.” (CNem 148, *Oricât să ascult*).

Mai mult decât atât, pentru a-L numi pe Iisus Hristos – Sursa vieții celei adevărate, Dătătorul de lumină, de bucurie, de cântec și iubire, de curaj și înțelepciune – și pentru a sublinia, astfel, concomitent, cele două naturi ale Sale (omenească și dumnezeiască), autorul apelează, în unele creații lirice, la anumite grupuri nominale (care pot fi considerate nume proprii compuse, cu rol de subiect, nume predicativ sau apozitie) având drept centru un substantiv din câmpul semantic al nelimitării ori pronumele semiindependent *cel* (grafiat cu majusculă). Aceste structuri punctează câteva note definitorii ale lui Iisus – întruparea și nașterea minunată din Fecioara Maria, misiunea Lui de esență divină și sacrificiul de neegalat de pe Golgota, alături de nemărginirea, unicitatea și eternitatea Sa: „Iisuse, **Mare fără margini** / de binecuvântări și har” (CCm 33, *Iisuse, Mare fără margini*); „Minune și Taină e Sfânta-Ntrupare, / când **Cel-Fără-Margini** Se strânge-ntr-o zare” (MT 25, *Minune și Taină*); „Tu, Iisuse, Tu ești unicul Izvor / al vieții lumii, Soare fără nor, / **Zare fără margini**, Cântec și Fior, / dragostea nestinsă, nesfârșitul zbor” (MT 165, *Minunat Iisuse*) – toate privite, uneori, ca un conglomerat de aparente contraste, căci Hristos e atotprezent, deși (în mod paradoxal) poate încăpea în sufletul omului¹⁹, este veșnic, nu însă și inaccesibil setei noastre de nemurire; ideea este accentuată, în poezia dorziană, și printr-o propoziție exclamativă ce redă gradul maxim al însușirii exprimate de locuțiunea adjectivală cu funcție de nume predicativ, al cărei accent o plasează în registrul afectiv: „Cât ești de pretutindeni / și totuși cât de-ascuns, / **cât ești de fără margini** / și totuși ne-ndeajuns” (CÎnv 179, *Iisuse, Dumnezeu*). Și discipolii Săi conștientizează imperativul de a-și depăși, în unitatea credinței, condiția umană, inerent supusă unor tipare existențiale, de a se elibera de granițele comune ale eului pentru a-L putea sluji pe deplin: „Numai înfrățiți învingem / luptele de-aici, de jos, / numai **liberi de-orice margini** / suntem robii lui Hristos.” (CŪrm 153, *Pacea sufletului nostru*). Iar în fața infinitei iubiri primordiale a Cerului (vezi *I Ioan* 4: 19), reflectată concret în harul cu care ea îi înconjoară pe pământenii, omul nu poate răspunde decât printr-o puternică dragoste jertfitoare, care să învingă moartea și efemeritatea cotidianului: „– și Tu meriți **cât nu-s margini**, / și Ți-aș da și nu știu cât, / bogăția Milei Tale / mi-a făcut atât, atât!” (CNoi 85, *Cum voi răsplăti?*²⁰).

*

În alte cazuri, derivatul *nemargine* nu se referă la o trăsătură a caracterului Divinității, ci are un înțeles concret, și anume „spațiu / întindere fără limite”; iată, în acest sens, o

¹⁸ Vezi DLR, MDA, DEX, DLRLC, DLRM, MDE, NDU, s.v.

¹⁹ Cf. *Luca* 17: 21; Iosif Trifa, *600 istorioare religioase*, ediția a V-a, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007, p. 43-44.

²⁰ Cf. și *supra*, nota 17.

secvență ce conturează sugestiv imaginea răsplătirii inimaginabile pe care, în concepția creștină, așteaptă să o primească, la sfârșitul veacurilor, credincioșii ce și-au dedicat plinar viața lui Dumnezeu, asumându-și această misiune pe pământ, în pofida oricăror sacrificii: „Culesul roadelor răbdării / va-ncepe în curând, grăbiți! / – întregi **nemarginile** zării / nu vor cuprinde cât primiți.” (CDr 156, *Culesul roadelor răbdării*). Însăși trăirea copleșitoare din ceasul de taină al împărtășirii, în rugăciune, cu Hristos anulează barierele temporale și spațiale; structura strofei devine aproape redundantă, de reținut fiind construcția cu *de* antepusă locuțiunii adjectivale, în care adverbul *atât* are semnificație de cantitativ nedefinit, utilizat pentru aprecierea graduală superlativă, dublată de o intonație specială cu caracter exclamativ²¹: „Afundă-ne, Iisuse, atunci în tot Cuprinsul / atât de fără margini și-atât de fericit, / să ardă-n veci din sine de-a pururi nemaistinsul / fior al însoțirii în care ne-am unit!” (CVEșn 9, *O, glasul meu cel veșnic*).

În lirica lui Traian Dorz, am identificat, de asemenea, mai multe ocurențe ale grupurilor nominale având drept centru substantivul *margin* (pl. *margini*) și determinantul *lume* în acuzativ sau în genitiv, sintagme actualizând accepțiile „limită a pământului, privit ca întindere”, „întregul univers”, „foarte departe”²²: „O, morți rămași pe funduri de-ocean îndepărtat, / nainte de-a ajunge corabia la Țintă, / voi, cei ce către **margini de lumi** v-ați avântat / și n-a putut ispita, nici iadul să vă mintă!...” (CA 109, *O, morți rămași!*...); „Merg cu-Adevărul și Iubirea / **la marginile lumii** chiar, / dar fără ele-oricine-ar zice, / nu pot și nu pot... în zadar!” (CCnț 112, *Din Adevăr și din Iubire*); de altfel, și Sfânta Cruce este considerată, sugestiv, elementul de bază care unește punctele cardinale: „Cheie care **cele patru margini ale lumii**-nchizi” (CA 130, *Taina Crucii*). Prin urmare, cei care au primit în viața lor revelația minunată izvorâtă din strălucirea inconfundabilă a harului divin sunt chemați să o transpună în starea de rugăciune și în creația nemuritoare, răspândind, la rândul-le, pretutindeni, în lungul și latul pământului, ba chiar dincolo de limitele firescului spațial, „lumina cunoștinței de Dumnezeu”, precum odinioară Sfinții Apostoli: „Deschide-te-nspre Soare tu, suflete trezit, / cuprinde-i tot șuvoiul de taine și lumini / și fă-le-n tine lacrimi și cântec strălucit, / **nemarginile** lumii cu ele să-nsenini.” (EP 51, *Izvoarele Luminii*).

*

După cum se poate observa, formațiile atipice cu prefixul *ne-* cunosc o frecvență notabilă în opera lui Traian Dorz, antrenând (în ocurențele pe care le-am identificat) mai ales accepții figurate, ilustrate și prin intermediul unor sinonime ale acestora, cum sunt, de pildă, derivatele *nehotar* și *nemărginire* (aparținând aceleiași sfere semantice), locuțiunea (adjectivală / adverbială) *fără (de) margini* sau construcțiile alcătuite din *a avea* ori *a fi* la forma negativă și bazele de la care s-au format derivatele menționate²³. Comparativ cu perifrazele, formațiile prefixate (unele dintre ele obținute, ca rezultat al tendinței de economie în limbă, prin contragerea unor grupări echivalente cu semnificație negativă sau privativă) dispun, în general, de un plus de inedit și de expresivitate, motiv pentru care sunt și preferate

²¹ Vezi * * *, *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 163.

²² Vezi DLR, MDA, MDE, NDU, s.v. *margin*.

²³ Câteva dintre ocurențele acestor structuri au fost amintite și / sau discutate în studiul de față. Date fiind condițiile în care a circulat ori s-a tipărit, de-a lungul timpului, creația lirică dorziană, nu am putut cita fragmente din „edițiile” princeps, deci este posibil ca unele dintre aceste ocurențe să fi fost inexacte sau neconforme cu originalul, iar altele să fi fost omise, din aceleași motive obiective. Opera poetică a lui Traian Dorz a apărut în mai multe volume, ce se constituie într-o ediție de popularizare, la Sibiu, în Editura „Oastea Domnului”, în perioada 2004-2010 (deși părți din ea – reluate ulterior – au fost publicate și înainte de 2004, la aceeași editură), fără să existe, din păcate, o ediție critică a acesteia – demers de importanță majoră pentru studierea anumitor elemente lexicale sau a unor construcții gramaticale cu potențial expresiv.

în lirica modernă. Desigur, nu în numărul aparițiilor lor în context stă capacitatea creatoare a poetului, ci în poziția pe care el le-o asigură, în anumite construcții, față de alte elemente. Acest fapt contribuie la configurarea textului și la construcția artelor poetice, dovedind, încă o dată, că studiul lexicului unui poet constituie una dintre modalitățile cele mai adecvate pentru a-i înțelege crezul artistic, orientările și filozofia de viață, intensitatea cu care percepe lumea, experiențele neașteptate de tot felul, precum și modul lui specific de a le transpune în imagini poetice.

Dacă „orgoliul scriitorului nu este de a spori numărul cuvintelor din dicționar, ci de a triumfa asupra înțelesurilor ferecate în ele”²⁴, atunci, cu certitudine, nu trebuie ignorate valențele multiple generate de întrebuințarea lui *nemargine* în combinații lexicale surprinzătoare. Pe lângă faptul că termenul este înregistrat sporadic în lucrările lexicografice (sau lipsește, deși, practic, e posibil să existe ca atare), analiza fragmentelor în care acesta apare relevă faptul că el se înscrie în rândul formațiilor cu *ne-* ce exprimă, în realitate, o idee afirmativă²⁵, de cele mai multe ori însoțită de efecte stilistice: „Negația *desființează* [subl. aut.], dacă e luată în înțelesul ei absolut. Dar în înțelesul ei obișnuit negația *respinge* [subl. aut.]; într-o privință poți spune [...] că negația doar *restrânge* [subl. aut.]; în orice caz, fie că atacă însuși faptul de a fi sau numai felul de a fi, negația *suspendă* [subl. aut.]”²⁶. Iar în lirica dorziană, prin atașarea prefixului *ne-* substantivului *nemargine*, se suprimă (în direcție semantic pozitivă!) limitele (și limitările), sfidându-se, astfel, normele și granițele impuse de dimensiunile lumii fizice, ale spațiului și ale timpului, dar nu ca rezultat al intenției de distrugere a unor precepte general valabile, ci ca propensiune înspre eternitatea lipsită de constrângerile adesea artificiale ale acestei existențe, ca năzuință a contopirii cu întregul univers, guvernat de plenitudinea prezenței lui Dumnezeu: „Limitele nu vin să despartă, ci să contureze o făptură, iar ele exprimă astfel plinătatea, făcută prin ele să țină. [...] Când e înfrânt diavolul? Atunci când, înțelegând că totul are hotare, știi să transformi limitația într-una ce *nu* [subl. aut.] limitează; când așadar nu e vorba de limitația de care fugi neîncetat, ci de aceea la care poți rămâne neîncetat. Diavolul e înfrânt când hotarul vine dinăuntru, nu din afară; când ai nelimitația înăuntru și nu în afara hotarelor.”²⁷.

De altfel, universul liricii lui Traian Dorz implică întrebuințarea, pe scară largă (și cu rol stilistic), a unor termeni ori sintagme care trimit la perspectiva trăirii întru eternitate (în acord cu viziunea creștină asupra acestei dimensiuni), la aspirația spre absolut și spre nemurire; iată, în acest sens, ce scrie într-una dintre artele lui poetice: „Voi trăi în orice cântec, – orice frunză-mi va fi soră, / orice fir de iarbă – prieten, orice seară – auroră, / orice foșnet – frate dulce, casă-mi va fi orice zare, / căci prin toate trece veșnic harfa mea nemuritoare.” (CVEșn 93, *Nu-mi acoperiți mormântul*). Să nu uităm că autorul a preconizat ca integrala creației sale lirice să se intituleze *Cântări Nemuritoare*...

BIBLIOGRAFIE

Băcilă, Florina-Maria, *Notes about the Linguistic Expression of the Aspiration towards the Absolute in Traian Dorz's Poetry*, în Iulian Boldea (editor), *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Section: *Literature*, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2014, p. 1152-1162.

²⁴ Ștefan Munteanu, *Creația lexicală în limba literaturii*, în „Orizont”, XX (1969), nr. 11, p. 80.

²⁵ Ni se pare oportună, în acest sens, următoarea constatare: „E ceva curios în negația românească: uneori *nu desființează, ci înființează* [subl. n. – F.-M.B.]” (Constantin Noica, *op. cit.*, p. 170).

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 178-179; cf. și idem, *ibidem*, p. 174: „*ne-* are o independență [subl. aut.] suverană, care-l face să tăgăduiască totul nebunește”.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 208-209.

CADE = Candrea, I.-A., Adamescu, Gh., *Dicționarul enciclopedic ilustrat. Partea I: Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi*, de I.-A. Candrea. Partea a II-a: *Dicționarul istoric și geografic universal*, de Gh. Adamescu, București, Editura Cartea Românească, [1926-1931].

CDER = Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*. Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu-Marin, București, Editura Saeculum I.O., 2001.

Constantinovici, Simona, *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timișoara, Editura Politehnica, 2005.

Coteanu, Ion, *Creația lexicală în poezia noastră nouă*, în „Limbă și literatură”, II (1956), p. 89-108.

Diaconescu, Paula, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limbă și literatură”, 1974, vol. IV, p. 639-648.

DEX = * * *, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

DLPE = * * *, *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, sub redacția acad. Tudor Vianu, București, Editura Academiei, 1968.

DLR = * * *, *Dicționarul limbii române*, serie nouă, tomul VI (M), București, Editura Academiei, 1965; tomul VII, partea 1, litera N, București, Editura Academiei, 1971.

DLRLC = * * *, *Dicționarul limbii române literare contemporane*, volumul al III-lea, M – R, București, Editura Academiei, 1957.

DLRM = * * *, *Dicționarul limbii române moderne*, București, Editura Academiei, 1958.

Dominte, Constantin, *Negația în limba română*, București, Editura Fundației România de Măine, 2003.

FCLR II = * * *, *Formarea cuvintelor în limba română*, volumul al II-lea. *Prefixele*. Redactori responsabili: Al. Graur și Mioara Avram, București, Editura Academiei, 1978.

GALR I = * * *, *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*, București, Editura Academiei Române, 2005.

MDE = * * *, *Mic dicționar enciclopedic*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

MDA = * * *, *Micul dicționar academic*, volumul III, literele I – Pr, București, Editura Univers Enciclopedic, 2003.

Mihăilă, Ecaterina, *Formațiile negative cu prefixul ne- din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XXXV (1984), nr. 4, p. 333-344.

Munteanu, Ștefan, *Creația lexicală în limba literaturii*, în „Orizont”, XX (1969), nr. 11, p. 78-80.

Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996.

NDU = Oprea, Ioan, Pamfil, Carmen-Gabriela, Radu, Rodica, Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române*, ediția a II-a, București – Chișinău, Editura Litera Internațional, 2007.

Șăineanu, DU = Șăineanu, Lazăr, *Dicționar universal al limbei române*, ediția a V-a, revăzută și adăugită, Craiova, Editura Scrisul Românesc, [1925].

SURSE

CA = Dorz, Traian, *Cântarea Anilor*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.

CBir = Dorz, Traian, *Cântarea Biruinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.

- CCm = Dorz, Traian, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
- CÎnv = Dorz, Traian, *Cântarea Învierii*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
- CVeșn = Dorz, Traian, *Cântarea Veșniciei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
- CViit = Dorz, Traian, *Cântarea Viitoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
- CDr = Dorz, Traian, *Cântări de Drum*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.
- CÎnd = Dorz, Traian, *Cântări Îndepărtate*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2004.
- CNem = Dorz, Traian, *Cântări Nemuritoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
- CNoi = Dorz, Traian, *Cântări Noi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
- CCnț = Dorz, Traian, *Cântările Căinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
- CUrm = Dorz, Traian, *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
- Dorz, Traian, *Eterna Iubire*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
- EP = Dorz, Traian, *Eternele poeme*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2010.
- MT = Dorz, Traian, *Minune și Taină*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.
- PD = Dorz, Traian, *Pășunile dulci*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.
- Eminescu, M., *Poezii. I*. Ediție critică de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1982.
- Trifa, Iosif, *600 istorioare religioase*, ediția a V-a, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.

ERWIN WITTSTOCKS WERK, EIN BILD DES SIEBENBÜRGISCHEN ZUSAMMENLEBENS

Olga KAITER

”Ovidius” University of Constanța

Abstract: Given the fact that a special emphasis is placed on intercultural relations nowadays, the hereby paper has the main aim of providing an overview of the existential issue and good ethnic cohabitation in Transylvania helped by the work of the famous Transylvanian writer Erwin Wittstock, his work being an important part of the literature of German expression in Romania in the 20th century.

The material and cultural achievements wrought by the Transylvanian ethnic groups, especially by the German one, have contributed to the development of a multicultural society which is to be seen in Transylvania today.

The study presents Erwin Wittstock as a connoisseur of men, who looked into the soul of his characters and rendered the particularities of each ethnic group. His work is important not only because of the fidelity he presented the reality of the province he lived in, but also because of the objectivity used while rendering the events that took place on the Transylvanian ground. Wittstock's work is both a plea for tolerance and a call to humanity and understanding between peoples.

Keywords: Transylvania, interculturality, reality, coexistence, the feeling of understanding

In der Zwischenkriegszeit traten einige Prosaautoren auf den Plan, die einen Ausweg aus dem typischen Dilemma der rumäniendeutschen Literatur fanden und denen es gelang, Weltoffenheit und lokale Besonderheiten auf einen künstlerisch gültigen Nenner zu bringen. Zu diesen Autoren gehört auch der Schriftsteller Erwin Wittstock, den man als wichtiger Vertreter der rumäniendeutschen Literatur bezeichnen kann.

Die relativ homogene Gemeinschaft in den siebenbürgischen Dörfern und Städten, wo Wittstock seine entscheidenden Erlebnisse erfahren hat, spielte eine große Rolle in der Persönlichkeitsbildung des Schriftstellers. Oft stellen seine Erzählungen Kindheits- und Bildungserlebnisse dar, in denen die natürliche Bindung zwischen den Gefühlen des Schriftstellers und der gesellschaftlichen Umgebung der siebenbürgisch-sächsischen Dörfer in Vordergrund bleibt. Wittstock beobachtete die Lebensweise seiner Landsleute und schilderte die Lebensgewohnheiten und – auffassungen jener Menschen, denen er sich ganz verbunden fühlte.

Wittstocks Liebe galt der vertrauten siebenbürgischen Umwelt – genaue Kenntnis des Milieus und menschlicher Verhaltensweisen, Lust am realistischen Fabulieren, Sinn für Anekdoten und Lokalkolorit weisen ihn als einen bedeutenden Vertreter der siebenbürgischen Erzähltradition aus, die er durch anspruchsvolle Kompositionstechnik, durch psychologisch fundierte Charakterstudien und durch symbolische Überhöhung ethnographischer Details weiterentwickelte. Bemerkenswert scheint Wittstocks Werk unter dem Aspekt der Interkulturalität. Seine Prosa weist Elemente des ethnischen Zusammenlebens auf, indem sie die Welt der Sachsen in der Gegenüberstellung mit der Welt der Rumänen, Zigeuner, Ungarn schildert. Als ein exzellenter Beobachter der Klischees und Vorurteile, die die Vertreter der einzelnen Völkerschaften gegeneinander hegen, bietet Wittstock in seinen Erzählungen und Romanen viele wichtige Details über die gesamtsiebenbürgische Gesellschaftsrealität.

Das Zusammenleben auf demselben Boden hat eine Reihe von Ähnlichkeiten geschaffen. In Wittstocks Erzählungen entsteht eine neue räumliche Ordnung, in der zum Beispiel der Zineborn beträchtlich näher an den Altfluss gerückt wird, als dies in der Wirklichkeit ist. Da Wittstock die Daten der siebenbürgischen Erdkunde mehr geistig als empirisch auffasste, ließ er in der Schilderung von Schauplätzen eines Geschehens andere Faktoren als die der wissenschaftlichen Quantifikation wirksam werden, so besonders die der Erinnerung, durch die beispielsweise eine Kontamination zwischen den beiden ländlichen Ortschaften seiner Kinderzeit ermöglicht wird, zwischen der Zineborn – Gemeinde Birthälm und der Alttal – Gemeinde Freck.

Der Autor Wittstock verleiht dem Berg Zineborn eine gewisse symbolische Bedeutung. Er ist ein Sinnbild für die menschliche Gemeinschaft, die in seinem Umkreis siedelt. Im Vergleich zu der Zinne, die in Meschendorfers „Stadt im Osten“ die Psyche der Romanhelden entscheidend prägt und traumatische Folgen auf ihr Empfinden und ihre Gedankenwelt zeitigt, wirkt sich Zineborn in Wittstocks Erzählungen nicht so schicksalhaft aus, er bringt weniger Glück oder Unglück als Meschendorfers Berg und deshalb muss er weder gefeiert noch verwünscht werden.

Im Bewusstsein des Autors trägt das erste menschliche Universum die Prägung des Zusammenlebens der Sachsen und der Rumänen. Die Kindheitsjahre, die Wittstock im siebenbürgischen Dorf Birthälm verbracht hat, trugen zum Erwerb einer eigenen Erfahrung bei, die aus der Kenntnis der Lebensverhältnisse der Sachsen und der Rumänen und deren Zusammenleben hervorgegangen ist.

Eine aufmerksame Analyse der Erzählungen „Das Herodesspiel“ und „Kindertheater“ bringt viele Ähnlichkeiten und Unterschiede in der traditionellen Kultur der beiden Ethnien zum Vorschein. Der Autor vermittelt wertvolle Informationen über die Weihnachtsbräuche in dem siebenbürgischen Dorf Birthälm. Wittstock schildert die an Winterfeste gebundene Stimmung, zu der „die gute Erwartung“ gehörte, dass etwas Neues, Schönes einkehren werde, von dem die Vorahnung nicht mehr anklang, als dass es neu und schön sein würde“ [1]

Wittstock will eigentlich von der Feststimmung und von den Bräuchen aus seinem Dorf nicht erzählen, weil er weiß, dass sie sich nicht wesentlich von denen der anderen siebenbürgischen Gemeinden unterscheiden. „Aber ich will eigentlich nicht davon erzählen, denn die Bräuche, die wir in der Zeit zwischen Weihnachten und dem heiligen Dreikönigstag befolgten, unterscheiden sich nicht wesentlich von denen der anderen siebenbürgischen Gemeinden. Auch wir sangen in der Frühkirche das Lied „Eine feste Burg ist unser Gott...“ und beobachteten dabei das Flackern der Wachskerzen, die auf unsern Christleuchtern brannten, und achteten auf die Reinlichkeit unserer Festkleider, auf die das Wachs nicht tropfen durfte. Das war alles wie anderswo, und ich will eigentlich nicht davon erzählen –“ [2].

Die Sachsen bereiten sich auf die Winterfeste vor, sie beachten die Sitten und die Bräuche, die sich nicht wesentlich von denen der anderen Orte Siebenbürgens unterscheiden, weil alle von einem tiefen Religiositätsgefühl beherrscht sind, für alle gibt es „unser Gott“.

Aber Wittstocks Dorf wird nicht nur an den Fest-, Freude- und Wartenstagen dargestellt. Manchmal bietet der Autor dem Leser die Möglichkeit an eine Veränderung in der Stimmung zu sehen, die von der Projektion des Todesschattens verursacht wird. Die Wiedergabe des Begräbnisrituals des Böttchers Gottfried in der Erzählung „Wäschestrick und Friedenspfeife“ ist auch ein wichtiger, bedeutender Moment im Leben des Dorfes. Der Autor will damit den Ordnungssinn und den Ernst der Sachsen zeigen, wenn in ihrer Gemeinde solche Ereignisse stattfanden. Das Begräbnis ist auch eine Gelegenheit, die das Verhalten und die Konzeptionen der Jungen – die ihr „Indianerspiel“ unterbrechen, um die Details des Begräbnisses zu verfolgen – über den Sinn und die Vergänglichkeit des Lebens veranschaulicht. Im Leben der Sachsen löst der Tod oft eine wahre Spannung aus, die von der

Konzeption, dass das Leben seinem Lauf folgen muss, überwunden wird: „Aber all das, was so lustig begann, nahm ein trauriges Ende. Plötzlich lag ein Toter in unserer Mitte. Eben noch sagten wir „Prosit“ und lachten, und dann schon <<Mit ihm sei der Friede“ und wandten uns ab voneinander. Denn das Leben geht seinen eigenen Gang>>“. [3]

Trotz der Drohung der inneren und äußeren Gefahr stellt Wittstock das siebenbürgische Dorf als einen Raum der Sicherheit, als einen Ort der festen, kollektiven Werte, aber auch der Schrankenlosigkeit (Libertinage) und der vor dem Krieg aufgetauchten Probleme dar. Um einen höheren Grad von Authentizität zu erreichen, greift der Autor oft zum Gebrauch der Mundart die dem Gebiet der siebenbürgischen Sachsen spezifisch ist.

Die Koordinate Koexistenz – Ähnlichkeit erscheint bedeutungsvoll in der Erzählung „Miesken und Riesken“. Die beiden Zwillingsgeschwestern von einer erstaunlichen Ähnlichkeit deren Mutter bei der Geburt der Kinder sterben musste, leben nur mit ihrem Vater Mart Korpen, weit vom Dorf, in der Stille der Berge. „...Sobald nämlich das Schicksal die einfachen Worte aufklingen lässt: Vater und Mutter und Ernte und Tod“ [4] hört jeder philosophische Eifer, jedes relativierende Diskutieren auf. Die Grundwirklichkeiten des Lebens, die zeitlos in ihrer Konkretheit sind, zeitlos, weil sie immer und überall herrschen, wo Leben ist, diese Grundwirklichkeiten sind der tragende, der bewahrende Grund von Werk Wittstocks.

In der Erzählung „Miesken und Riesken“ wird das Dorf ein ganz anderes Universum, ganz verschieden von ihrem Gebirgshaus, in dem sie aufgewachsen sind und in dem sie sich „über die freie Unbekümmertheit einer Welt des Lichts, der Farben, des Duftes und der kräftigen Herbststürme“ [5] gefreut haben.

Die Welt des Dorfes scheint am Anfang den Mädchen feindlich zu sein, aber allmählich fühlen sie sich immer mehr durch tiefe Wurzeln mit dem Leben des Dorfes verbunden. Obwohl sie zuerst die Flucht ablehnen, müssen sie doch schweren Herzens das Dorf verlassen, indem sie einige Stücke ihrer Festtracht mitnehmen: „die farbigen Bänder und Schmucktücher, den faltenreichen Rock, den Brokatgürtel und die Borten.“ [6]

Das Ende des Krieges bedeutete nicht nur die Heimkehr von Mart Korpen sondern auch die Heimkehr zu dem alten Bauernhof, der den deutschen Soldaten Hans gerettet hat. Wittstock schafft ein lebendiges Portrait des deutschen Soldaten Hans: „ein junger, schlanker Bursch in durchnässtem Waffenrock, man sah ihm an, dass er hundertfältige Unruhe in sich hatte...Weder war Zustimmung in seinen Augen zu lesen, noch Ablehnung.“ [7] Korpen bewunderte stillschweigend seine Kraft und seinen Arbeitswillen, seine Ergebenheit und seinen Opfermut.

Die Zeit, die er mit seinen Mädchen allein verbringt, ist eine gute Gelegenheit ihnen einige von seinen Lebensklugheiten, die ein Resultat seiner reichen Lebenserfahrungen sind, zu sagen. Die Mädchen hörten dann schweigend Lehren wie: „Die kurze Freude kann die lange oft verdrängen“ oder „jeder muss mit den Anschauungen rechnen, die die Menschen im Allgemeinen haben.“ [8]

Die Schwierigkeiten, die die Mädchen haben, ihren Vater bei hartem Winterwetter zu begraben, gibt ihnen das Gefühl der erfüllten Pflicht ihrem Vater gegenüber, den sie so sehr geliebt haben. In den von ihnen aus „grauen Brettern, in die der Staub sich eingesogen hatte“, selbst gebastelten Sarg „legten sie ein Polster unter seinen Kopf und Riesken brachte die Bibel herbei und legte auch die hinein.“ [9] Das zeigt, dass Mart Korpen ein Mensch mit dem Glauben an Gott war. Man muss sagen, dass die Religion einen wichtigen Platz im Leben der Bewohner des schwäbischen Dorfes einnimmt. Am Sonntag gehen sie in Festkleidung in die Kirche, sie beten jedes Mal, wenn sie Schwierigkeiten haben, und nicht nur dann. Das Abendgebet ist unausbleiblich und die Erzählung „Der falsche Malvasier“ ist ein guter Beweis in diesem Sinne. In vielen Erzählungen beschreibt Wittstock sehr ausführlich die

Kirchen, die Ikonen und die religiösen Bräuche der Menschen. In der Erzählung dieser Tatsachen wird auch ein gewisser Pluralismus bemerkbar.

Ein Beispiel von Akkulturation, in der sich sowohl die Deutschen als auch die Rumänen in der Selektivität wieder finden, bietet die Erzählung „Der Viehmarkt von Wängertsthuel“. In dieser Erzählung – Ausdruck des ethnischen Zusammenlebens, in dem der Arbeitskult einen besonderen Platz einnimmt – schildert der Autor das Leben in dem „siebenbürgischen Geburtsmarktflecken“, der als „eine Weingegend“ mit einer „bewegten Vergangenheit“, bekannt war, in dem „alles unsicher, schwankend, unbeständig war“. Obwohl es „hier keine Sicherheit hinsichtlich der Familiengeschichten gab, über verborgene Sünde und verstecktes Laster, über Fleiß und Ehrlichkeit, über verschollene Menschen und über Tote“ [10], herrschten hier „Ruhe und Einheit, Gleichklang und Stille, zartes Berühren der Grenzenlosigkeit vergangener Zeiten, daneben spielerisches Versenken in die Mühsal herber Gartenarbeit und die Reihe der gerne aufgenommenen besinnlichen Neigungen...Zeit, Zeit, heute und morgen, Tage und Wochen...“ [11]

Trotz dieser Stimmung von Schlappeheit waren die Menschen gewöhnt frühmorgens aufzustehen, indem sie sagten, dass „das Frühaufstehen und zugreifende Raschheit die Quelle der Lebensfreude“ sind. [12] Wittstock versucht bestimmte Elemente darzustellen, die das „siebenbürgische Marktflecken“ von den benachbarten Dorfgemeinden unterscheiden. Indem Wittstock sich auf die Bauern der umliegenden Dorfgemeinden bezieht, stellt er fest, dass „bei diesen der Sinn der Wirklichkeit näher blieb“, [13] sie selbst beschäftigten sich mit allen Feldarbeiten, mit dem Weinrebeanbau und mit der Viehzucht. Sie waren tüchtige Wirte, seriöse, besonnene mäßige Menschen und alles, was sie durchführten, war dauerhaft. Weniger Gemessenheit zeigten sie aber auf den Viehmärkten, wo ein Völkergemisch war. Wittstock gibt die ganze Vielfalt wieder, die der siebenbürgischen Gegend spezifisch ist. Auf dem Viehmarkt konnte man „alle Typen des östlichen Karpatenraumes vom armenischen Kaufmann bis zu den zigeunerischen Rosstäuschern“ sehen. „Das zänkische und laute Feilschen der Zigeuner bot stets einen kuriosen Anblick“. [14]

Wittstock verwendet die Namen Zigeuner für diese Ethnie, aber dieses Wort soll keineswegs als eine rassistische Konnotation verstanden werden. Seine Zigeunergestalten treten in zahlreichen Erzählungen auf, wie zum Beispiel *Von den Zigeunern*, *Der Gerichtete*, *Herz an der Grenze* und andere.

In allen seinen Erzählungen erweist sich Wittstock als ein guter Menschenkenner, der in die Seele seiner Gestalten geschaut hat und die Besonderheiten der betreffenden Ethnie veranschaulicht hat. Diese Gestalten sind Charaktere, außergewöhnliche Menschen, die anders wirken, die aber doch eigen sind. Obwohl der Schriftsteller Wittstock viele Besonderheiten bei diesen Ethnien, die in Siebenbürgen gelebt haben, identifiziert hat, spielten sie für ihn eine wichtige Rolle. Er betrachtete jeden als Mensch, egal zu welcher Ethnie er gehörte, Siebenbürger Sachse, Ungar, Rumäne, Zigeuner, allen schenkte er Aufmerksamkeit, Respekt und Verständnis.

Die Unterschiede als Element der Koexistenz können in dem Roman *Das Jüngste Gericht in Altbirk*, der ein Ausdruck der Verflechtung zweier Schicksale – des Kollektiv- und Einzelschicksals – ist, identifiziert werden.

An einem Pfingstmorgen, dem christlichen Glauben gemäß, der Tag des Ergusses des heiligen Geistes ist die Bevölkerung des Dorfs Altbirk von chaotischen Imaginationen, Kopfschmerzen, Schwindel, Magenkrämpfen gequält. Gleichzeitig wird sie auch mit der Blendung und mit einem Erschöpfungszustand bedroht. Jeder Bewohner des Dorfes wird von einer gewissen Angst vor dem nahen „jüngsten Gericht“ erfasst. Es sind viele Kranke und wenige gesunde Menschen, von denen keiner Vertrauen zu seiner Gesundheit hat. „Der Boden schwankte. Nichts mehr war sicher. Der Sonnenschein, die Pfingstbäume, ihr feines, im leichten Windhauch lebendes Laub, niemand mehr schien sie zu sehen, die festtätlich

geputzten Leute hatten keinen Blick für sie, jeder wartete nur, dass die Reihe an ihn käme – die Übelkeit, der Verlust des Augenlichtes und der Verstandes“.[15]

Man versucht eine Linderung und eine Beruhigung der ausgebrochenen Krankheit mit einem Tee aus dem Laub der Pfingstbäume, der eine heilende Wirkung hat und zu Pfingsten getrunken wird. Diesmal bringt aber dieser Tee keine physische Beruhigung, sondern eine psychische. „Der Trank, den Jakobus Antilopus Schio mit dem Apotheker Albert Türk zum Weglösen des Rheumatismus und anderer Krankheiten gebraut hatte, hatte die eigentümliche Wirkung, die Menschen in schonungsloser Einsicht ihr wahres Wesen erkennen zu lassen und ihnen alle ihre Verfehlungen und Sünden in Erinnerung zu bringen. Er hatte die Kraft, alle Beschönigung, alle verschleiernde Selbstrechtfertigung aufzuheben und das verhärtete Herz mit dem entsetzlichen Schrecken zu erfüllen; so wie du dich jetzt siehst, so sieht dich jeder, den du einmal gekränkt hast, so sehen dich alle – hüllenlos und nackt – auf deren Achtung du Gewicht legst und vor denen du dich bis jetzt unter dem Schutz der gesellschaftlichen Konvention in einem erheuchelten Scheindasein gesonnt hast.“ [16]

Die Krankheit ist kein Schwindelzustand, es ist eher ein Zustand, in dem das Individuum, nicht nur seiner eigenen menschlichen Würde, sondern auch der fremden Würde bewusst ist. Aber die Konventionen verschwinden und im Rahmen der zwischenmenschlichen Beziehungen erscheinen die ungeheuerlichen Beziehungen. Ohne Konventionen können die siebenbürgischen Sachsen, deren Dasein historische Formen erhält, weder leben noch sterben. Die Maßnahmen, in Hinblick auf die öffentliche Ordnung, die gegenseitige Hilfe der Nachbarn, den Gesundheitsschutz, das Vorbeugen von Bränden usw., die getroffen werden, müssen zur Beruhigung der Stimmung im Dorf beitragen und das Gericht als einen normalen Zustand erklären.

Als eine unbestreitbare Tatsache des guten Zusammenlebens, erscheint die Koexistenz der beiden Ethnien und deshalb werden die Interferenzen prägnanter im Werk Wittstocks, das die untrennbare Verbindung zwischen der siebenbürgischen Heimat der Sachsen und den historischen Ereignissen gestaltet (die „historische Wahrheit“), die die Sachsen in der Vergangenheit beeinflusst haben und mit der sie sich eng verbunden fühlen. Die Geschichte verzeichnet die Empörung der alten Sachsen, Bauern und freien Städter für Freiheit, für die Verteidigung der humanitären Prinzipien und der Menschenrechte. „In der gelassenen Erwiderung sollen unsere im Menschenrecht begründeten natürlichen Ansprüche auf Pflege unserer Sprache und Kultur von wirtschaftlichen Erwerbszeigen scharf unterschieden und dabei betont werden, dass wir noch niemals beobachtet haben, dass die Lebenssäfte, die den Weizen und die Weintrauben zum Reifen bringen, mit den Nationalfarben irgendeines Volkes gefärbt gewesen seien, sondern dass diese im Naturzustand dem Erdbogen entsteigen, den wir im Schweiß unseres Angesichts bearbeiten und für dessen Erträge wir unsere Steuern redlich entrichten.“ [17]

In den Beziehungen zu anderen Ländern waren die Sachsen immer von versöhnenden sittlichen Gedanken und Zielvorstellungen geleitet und „unsere Humanisten, sind Bahnbrecher beim Erforschen und Fruchtbarmachen der geistigen Werte gewesen, die die Eigenart unserer Nachbarvölker bestimmen“. [18]

Nicht selten blicken die siebenbürgischen Sachsen auf die Einwanderung ihrer Ahnen in Siebenbürgen und später auf ihre eigenen Leistungen im Laufe einer achthundertjährigen Geschichte. Mit demselben religiösen Gefühl äußern sie ihren Dank an Gott: „dass er uns vergönnt hat, Urwälder zu roden, Dörfer zu bauen und Städte zu gründen und seit allem Anfang, gleichwohl dies fortwährende Sorgen und Kämpfe gegen äußere Feinde gekostet hat, ein freies Volk von Bauern und Bürgern zu sein und zu bleiben, in dem der Arme wie der Wohlhabende die gleichen Rechte gehabt, das allen gemeinsame Gemeindegut unter den gleichen Bedingungen genutzt und auf dem Gebiet seiner Verfassung weder einen Adel noch auch Leibeigene gekannt hat“. [19]

Indem Wittstock über die Bevölkerung aus Altbirk spricht, behauptet er „die Achtung der geistigen schöpferischen Arbeit war den Altbirknern in höherem Masse anerzogen worden, als es anderwärts üblich war“. [20] Eine bedeutende Gestalt bleibt der Lehrer Felix Moser, der durch sein skandalöses Familienleben und durch sein ganzes Verhalten alles verhöhnt, was den Bewohnern aus Altbirk heilig ist. Die Menschen sind aber sicher, dass die Resultate seiner wissenschaftlichen Untersuchungen über die Vergangenheit seine spöttische, merkwürdige Natur widerspiegeln werden. Über die Wahrscheinlichkeit des Verschwindens mancher geistigen Werte lässt der Autor durch Moser den Widerspruch in dem geistigen Verhalten der Sachsen durchblicken: „...eigentlich müssten viele Geistes- und Gemütswerte schwinden, die unsere Eigenart ausgemacht und unser Lebensglück bestimmt haben, aber erstens tun wir so, als ob wir die Folgen, die die staatspolitischen Veränderungen auf unsere Zukunft haben werden, nicht bemerkten, und zweitens würden wir wahrscheinlich schweigen, auch wenn wir sie merken würden, um unsere schöpferischen Triebe, die mehr als bei manchen anderen Völkern im Vergangenen wurzeln, zu schützen“. [21]

Unter dem Aspekt der existenziellen Problematik realisiert der Autor eine Interferenz der beiden Ethnien, indem er sich auf die Koordinate Friede – Krieg von einer grundsätzlichen Perspektive bezieht. Die historischen Ereignisse, die den beiden Ethnien gemeinsam sind, werden von dem Autor in der Novelle „Die Begegnung“ dargestellt. Die Kriegstragödie hat die seelischen Unruhen verstärkt, aber sie hat in gleichem Maß dazu beigetragen, dass Erwin Wittstock sich mehr der Sphäre eines Humanitätsideals näherte. Der Autor hat verstanden, dass die „Lebenswerte“ identifiziert und aufbewahrt werden können, wenn sie in enger Verbindung mit der sozial-politischen Problematik der zeitgenössischen Gesellschaft gesehen werden. Diese seelischen Unruhen bestimmen auch die Handlung der erwähnten Novelle, die gegen Ende des ersten Weltkriegs abspielt. Wie der blinde Erzähler hat auch Erwin Wittstock das Bewusstsein des Verschwindens der Lebenswerte als Folge des ersten Weltkriegs. Er ist davon überzeugt, dass es ein sittliches Gesetz, eine Welt der wahren Werte gibt, und wenn die Menschen sie kennen und beachten, dann können sie ihre seelische Ruhe finden. Die seelischen Unruhen des Blinden und die Erfahrung des Frontlebens befreien den Offizier Schenker einerseits von dem Eid, der ihm auch den kleinsten Pakt mit dem Feind verbot, und andererseits von der Mentalität einer alten Erziehung und die Orientierung nach einer neuen Überzeugung, die sich auf das Prinzip des Verständnisses und des guten Zusammenlebens stützt.

Die Prinzipien der sozialen Ethik Wittstocks – sein Wunsch nach gutem Verständnis und Glauben, nach Einhaltung des nationalen Spezifikums – finden ihren Ausdruck in den Erzählungen, an denen Rumäne, Deutsche und Ungarn gleichmäßig teilnehmen. In seinem Werk hat Wittstock Aspekte der Existenz der siebenbürgischen Deutschen, ihre Beziehungen zu den Rumänen und Ungarn dargestellt, indem sein Vorzug sich immer auf die mittlere Schicht richtete. Wittstocks größter Verdienst besteht in dem Verständnisgefühl der Realitäten, die jeder Ethnie spezifisch sind. Er betont Elemente wie Originalität, Lebens- und Denkweisen. Und noch mehr will sein Werk ein Plädoyer für Toleranz, ein Apell an Menschlichkeit, eine Möglichkeit der Völkerverständigung, eine umfangreiche Darstellung verschiedener Ethnien, die in Siebenbürgen gelebt haben, sein.

Quellenverzeichnis

[1] Wittstock, Erwin, „Kindertheater“ in *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979, S. 315.

[2] Wittstock, Erwin, „Das Herodesspiel“ in *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979, S. 5.

- [3] Wittstock, Erwin, „Die Bienen“ in *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979, S. 152.
- [4] Wittstock, Erwin, „Miesken und Riesken“ in *Der Viehmarkt von Wängertsthuel*, Literaturverlag, Bukarest, 1967, S. 193.
- [5] Ebenda.
- [6] Ebenda, S. 205.
- [7] Ebenda, S. 211.
- [8] Ebenda, S. 215.
- [9] Ebenda, S. 219.
- [10] Wittstock, Erwin, „Der Viehmarkt von Wängertsthuel“ in *Der Viehmarkt von Wängertsthuel*, Literaturverlag, Bukarest, 1967, S. 413.
- [11] Ebenda, S. 414.
- [12] Ebenda, S. 415.
- [13] Ebenda, S. 416.
- [14] Ebenda, S. 417.
- [15] Wittstock, Erwin, *Das Jüngste Gericht in Altbirk*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1971, S. 15.
- [16] Ebenda, S. 23.
- [17] Ebenda, S. 57.
- [18] Ebenda, S. 58.
- [19] Ebenda, S. 60-61.
- [20] Ebenda, S. 94.
- [21] Ebenda, S. 108.

Bibliographie

- BAYER, Hans, „Geschichtsbewusstsein und Nationalprogramm der Siebenbürger Sachsen“ in *Siebenbürgisches Archiv*, Bd. 6, 1967.
- EISENBURGER, Eduard, *Wegzeichen der Heimat, Bilder, Berichte, Zeitdokumente über die Rumäniendeutschen*, Dacia Verlag, Cluj-Napoca, 1974.
- GRUNEWALD, Eckhard, Sienerth, Ștefan, *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1997.
- MOTZAN, Peter, SIENERTH, Ștefan, *Deutsche Regionalliteraturen in Rumänien 1918-1944*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1997.
- SIENERTH, Ștefan, *Geschichte der rumäniendeutschen Literatur. Geschichte der siebenbürgisch-deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts*, Dacia Verlag, Cluj-Napoca, 1984.
- WITTSTOCK, Erwin, *Der Viehmarkt von Wängertsthuel*, Literaturverlag, Bukarest, 1967.
- WITTSTOCK, Erwin, *Das Jüngste Gericht in Altbirk*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1971.
- WITTSTOCK, Erwin, *Zineborn*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1979.

CREATION ET CONNAISSANCE - LA CRISTALLISATION PROGRESSIVE OBJECTIVE

Camelia BIHOLARU

”Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract : This paper is based on a poetical approach meant to investigate the process of creation and proposes a deep analysis of the critical study of Lautréamont's work, study that Gaston Bachelard published in 1939. The concept of progressive objective crystallisation and phenomenotechnics affirm the unity of work and of instruction, the value of a theoretical activity conceived as praxis and the superiority of the rational order over the immediate facts order. Phenomenotechnics reveals spirit's activity thanks to which the creative subject is instructed and builds beauty, the process in which the producing spirit overcomes the antinomy relationships (subject-object duality) focusing on the execution and the making of a project.

Keywords: poetical approach, process of creation, creative conduct, poetical constructs.

L'étude des œuvres littéraires en tant qu' « analyse de la production des œuvres de l'esprit »¹ constitue une démarche de type poétique capable de révéler les enjeux de la création et de la connaissance implicites et spécifiques à l'espace scriptural. L'examen que Bachelard fait aux *Chants de Maldoror* dans *Lautréamont* (1939) fournit un exemple remarquable de mise en évidence de la ligne du processus de production de l'esprit poétique. L'intérêt de l'interprétation de Bachelard réside dans un emploi particulier des moyens offerts par l'épistémologie, l'histoire et la psychanalyse de la connaissance objective dans le champ littéraire, dans l'espace de l'activité et de la création littéraires. Il assume ainsi une double postérité, car il travaille « au four scientifique et au moulin littéraire »².

Chez Bachelard, la prise de conscience reste fondamentale pour spécifier toute production, soit elle littéraire ou scientifique. Le poète, le sujet créant fait et doit faire forcément une prise de conscience à chaque étape, à chaque niveau du processus de création. La prise de conscience garantit et fixe la progression car elle réunit les acquis de la pratique de l'écriture, de la mise en œuvre proprement-dite afin d'engendrer un type de connaissance propre au travail littéraire qui prépare une construction à venir.

Bachelard choisit d'éclaircir « le mystère poétique » avec des moyens scientifiques en identifiant quelques éléments constitutifs du processus de production spécifique à l'activité littéraire. Le concept principal de cette « phénoménotechnique », postulée plutôt dans sa recherche scientifique, est celui de « cristallisation progressive objective ».

Dans sa vision, comprendre et créer impliquent un engagement et un effort de rupture ; le savant se « dégage » de l'emprise du réel et de la connaissance commune, sensible et prend un « engagement rationaliste » ; le sujet créant se « dégage » par une « cristallisation objective » « progressive » et « s'engage » dans « le dynamisme poétique » ; le lecteur se dégage de toute valeur esthétique en dehors du processus de production et

¹ Paul Valéry, « Première leçon du Cours de Poétique », in *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p.40.

² Daniel Lindenberg, « Gaston Bachelard » in *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes, les lieux, les moments*, sous la direction de Jacques Julliard et Michel Winock, Editions du Seuil, Paris, 1996, pp. 119-120.

« s'engage » par « induction poétique ». Chez Bachelard, toutes les routes mènent au processus de production.

La démarche de Bachelard procède par toute une série de jugements de type syllogisme : l'œuvre originale est « toujours un être vivant » (L : 22), elle est « l'expression d'une force psychique qui, subitement, devient un langage. Bref, c'est une langue instantanée. » (L : 97).

Le processus de « cristallisation objective » implique ainsi au niveau de l'espace écrit la cristallisation de la force psychique de l'âme du sujet créant en langage, en langue instantanée. Par le concept de « cristallisation », Bachelard désigne à la fois une forme de connaissance (« une âme en formation ») et une forme de création (« un langage en fleur ») (L : 58). Le concept de « cristallisation » révèle le processus de la production littéraire par lequel le sujet créant « s'instruit » car il met en œuvre une « psychologie nouvelles » et il « construit » car il crée une « poésie nouvelle ».

En suivant l'examen de Bachelard on peut repérer d'autres syntagmes qui ont pour objectif essentiel d'explicitier « la ligne de production spirituelle qui a conduit au résultat » (FES : 218), à savoir, dans le domaine de l'activité littéraire, désigner le « procès de l'originalité » (L : 86). La poésie projective et originelle de Lautréamont est mise en rapport avec la vie du sujet dans l'espace écrit et avec la vie de l'œuvre : elle « commande une vie ; elle commande la vie. En se communiquant, elle crée » (L : 103). L'élaboration est saisie en tant que simultanéité spécifique au processus de la production littéraire qui permet au sujet créant de « se communiquer » et de « créer ».

La refonte et le renouvellement terminologique signalent également le travail conceptuel de Bachelard pour définir dans le champ littéraire des termes propres, précis, capables de fixer des distinctions pertinentes. Il propose de remplacer le terme de « sublimation » avec le terme de « cristallisation objective » :

« Mais au cours d'une œuvre littéraire qui se réalise, la sublimation prend des sens plus précis. Elle devient une véritable cristallisation objective. L'homme cristallise dans le propre système du livre. Jamais peut-être une cristallisation progressive n'a été plus nette que chez Lautréamont. » (L : 83).

Il redéfinit le terme de « sublimation » pour renoncer à sa première acception du terme, fixée par l'alchimie, et il considère à la fois que l'acception psychanalytique est partielle (« la sublimation prend des sens plus précis ») et impropre parce qu'elle ne convient ni à la « causalité uniforme » qui caractérise la production de son œuvre ni au « développement » du sujet créant. Le choix du terme « cristallisation objective » possède la force conceptuelle et la force suggestive nécessaires pour circonscrire l'activité littéraire comme processus, connaissance et création. Il montre le spécifique de l'acte d'écrire comme production d'un esprit qui possède et qui maîtrise une faculté rare (« la rare faculté d'écrire explicitement » les complexes). L'évolution de cet esprit apparaît comme celle d'un sujet engagé dans l'acte d'écrire (« l'homme cristallise »). Elle marque à la fois une évolution de la production (« au cours d'une œuvre littéraire qui se réalise ») en simultanéité avec l'évolution du produit (l'élaboration qui a lieu dans le « propre système du livre »). L'idée de « progression » confirme à la fois la durée (durée nécessaire au sujet créant pour parcourir et accomplir un processus, le temps du sujet créant) et le trajet (durée et parcours de l'œuvre ou le temps de l'œuvre).

Le concept signale aussi l'activité du psychanalyste de la connaissance objective qui désigne un processus en progrès, à la fois dans la production (« cristallisation ») et dans la connaissance (« objective »). Le critique définit le spécifique d'une production et d'une connaissance propres à l'activité littéraire : la production de l'œuvre littéraire est une « véritable cristallisation objective » et la connaissance du sujet créant une « cristallisation » dans « le propre système du livre ». C'est une connaissance qui résulte du processus

d'élaboration du système du livre, un processus qui a lieu « sur place », dans et à travers l'écriture.

Bachelard fait ainsi de manière implicite une « étude du rapport qui unit l'artiste à son œuvre en train de se faire »³, dans ses termes, un rapport entre « construire » et « s'instruire ». Chez Bachelard, le concept de « cristallisation » comme rapport d'union entre l'artiste et son œuvre en train de se faire désigne un processus complexe au cours duquel l'homme devient artiste au sens de sujet créant qui élabore un livre. Par ce processus complexe, Bachelard envisage de multiples rapports qui agissent dans le faire créateur : le physiologique (le « vouloir-vivre », la « conscience organique »), « la conscience des choix musculaires » (L : 107), « la conscience d'avoir un corps » (L : 107), le moral, le psychologique (« le complexe de la vie animale », le « complexe de culture »), la sensibilité.

Le processus de la « cristallisation objective » est, chez Bachelard, un processus qui engage l'âme et l'esprit, le cœur et la pensée, la pensée consciente et la pensée inconsciente. Le sens de l'objectivation est donné par les prises de conscience que Bachelard identifie et établit à des niveaux particuliers lorsqu'il parle de « conscience organique », « conscience des choix musculaires », « la conscience d'avoir un corps » (L : 107), mais aussi au niveau de l'ensemble du processus où le sujet construit et s'instruit à la fois. Chaque prise de conscience impose une osmose spécifique développée en tant que construction et instruction.

Bachelard considère qu'une « histoire de la poésie est une histoire de la sensibilité humaine » (L : 104) et que la « poésie contemporaine en sa variété étonnante prouve que l'homme veut un devenir, il veut un devenir pour son cœur même » (L : 104). Il voit dans la poésie le produit d'une sensibilité et dans l'étude de la poésie une possibilité de dresser l'histoire même de « la sensibilité humaine ». L'existence de la poésie dans la contemporanéité, surtout vu sa « variété étonnante », constitue pour Bachelard la preuve d'une volonté de l'homme de se forger un « devenir pour son cœur même ». L'homme exprime en poésie sa sensibilité et il a besoin de la poésie pour son devenir humain général, mais plus particulièrement « pour son cœur même ». Il délimite en effet la spécificité du domaine littéraire (« histoire de la sensibilité humaine ») et le but de la production littéraire (« devenir pour son cœur même ». De plus, dans le devenir du cœur de l'homme, la sensibilité devient un principe d'union et de convergence : « c'est vraiment le cœur humain qui est la plus grande puissance de cohérence pour les idées contraires. » (II : 100) Il range l'affectivité (qui agit dans la poésie) dans la première ligne de la production spirituelle, en la considérant sous son coefficient d'inventivité au sens qu'elle a la propriété de renouveler et d'ordonner « toutes les forces de l'être » (L : 104). Le processus de cristallisation est accompagné et certifié chaque fois par une « prise de conscience » pour chaque niveau qu'elle transgresse (« transformer » et « transfigurer »).

La saisie du processus de production insiste sur la position du sujet créant dans l'espace scriptural et sur le dynamisme particulier de la réalisation, de la mise en œuvre :

« chez Lautréamont, la métamorphose est urgente et directe : elle se réalise un peu plus vite qu'elle n'est pensée ; le sujet étonné, voit soudain qu'il a construit un objet. Et cet objet est toujours un être vivant » (L : 22).

Par cette espèce d'étonnement Bachelard désigne une forme de connaissance fautive puisque que le sujet subit la métamorphose comme un acte passif et il voit la construction comme déjà accomplie sans le délai obligatoire de la prise de conscience. Bachelard dénonce le type de sujet créant qui se laisse importer par les forces de l'affectivité ou les pulsions inconscientes. Il envisage un travail obligatoire du côté du sujet créant : l'obligation de soumettre toute métamorphose implicite au processus de production à une prise de conscience

³ Paul Valéry, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », in *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 14.

qui accompagne la technique de réalisation. La prise de conscience est liée au passage à un autre niveau de l'élargissement par lequel l'« instruction » puisse entrer dans la « construction ». Bachelard estime qu'une réalisation urgente et directe de la métamorphose (sans la médiation de la prise de conscience) est sommaire, fautive, et il la considère comme « exemple d'une création qui "glace" trop vite le vernis (...), qui emprisonne l'être dans sa forme ». La vitesse qui caractérise la conduite du sujet créant chez Lautréamont est saisie dans ce cas précis sous la forme de sa manifestation négative. Le concept de cristallisation définit ainsi le défaut de dosage et de fonctionnement temporisé comme une faille de la production, l'œuvre devient « un objet » et non pas « un être vivant » (L : 22).

Ce type de formulation (la cristallisation objective), apparemment métaphorique, comportent de fait un effort de conceptualisation qui souvent devient plus clair dans la mesure où il est rapporté, par comparaison et par distinction, à la démarche du psychanalyste, de l'historien des sciences, mais également au sens scientifique des mots, désignant certains procès spécifiques en physique, chimique ou électricité.

La cristallisation indique le phénomène par lequel un corps passe à l'état de cristaux, il désigne « une substance qui se solidifie sous une forme géométrique définie par l'un des systèmes cristallins », c'est un « état solide où la disposition ordonnée des atomes (réseau cristallin) produit des formes géométriques définies » (Petit Robert), le processus s'appelle « cristallogenèse ». La disposition ordonnée des atomes (réseau cristallin) qui produit des formes géométriques définies est à rapprocher à une disposition ordonnée, à une forme définie qui caractérise le système littéraire, un système construit, ordonné, résultat d'un travail d'élaboration. Le passage à l'état de cristaux peut se faire par « dissolution, évaporation, fusion, sublimation ». Les quatre termes indiquent le passage d'un certain « état » plus ou moins amorphe à un état supérieur, toujours solide, mais plus ordonné où la « supériorité » est une manière de souligner le sens d'un progrès en vertu d'une intention et d'une volonté organisatrice. Des distinctions très subtiles s'imposent à l'analyse pour mieux approfondir la différence entre la consolidation (passage à l'état solide) et la cristallisation (passage à l'état de cristaux). Le solide est un corps, un état de la matière dans lequel les molécules sont très rapprochées les unes des autres et vibrent avec une très faible amplitude autour de leurs positions d'équilibre. Le solide a une vibration de petite amplitude, tandis que le cristal a l'une de grande amplitude. De plus, le cristal est caractérisé par la transparence, la pureté (purification, épuration), la dureté et la vibration, le retentissement, l'induction (ces traits caractérisent aussi l'état solide, mais par le négatif).

Toutes proportions gardant, dans la perspective de Bachelard, durant le processus de production, le sujet créant passe par une cristallisation progressive, analogue à une purification, à une épuration au niveau de la connaissance et de la sensibilité (âme, esprit). Il fait une cristallisation objective analogue à une organisation au niveau de la construction de l'œuvre : un travail d'élaboration d'un réseau, d'un système, d'une disposition ordonnée, d'une forme définie, d'un certain rangement précis et ordonné.

Il est utile de suivre en parallèle le mode de fonctionnement de la pensée créatrice chez l'esprit scientifique et chez l'esprit littéraire afin de distinguer la particularité du processus de production. Chez l'esprit scientifique, la connaissance objective a son principe de progression : « La connaissance devient objective dans la mesure où elle devient instrumentale » (FES : 218).

Pour le savant, la condition de la « réalisation effective » consiste dans l'élaboration d'un instrument de travail, où « l'instrument » représente la matérialisation d'une théorie. Le savant devient savant (au sens d'esprit scientifique) dans la « réalisation effective » de son épistémologie. L'homme parvient à la connaissance objective et devient savant par un « effort de rupture » en dépassant chaque obstacle épistémologique par une prise de conscience qui élargit le domaine de la connaissance par la « réflexion ».

Pour le créateur littéraire, la condition de la « *fonction réalisante* » consiste dans l'élaboration d'un instrument de travail (sa poétique, son style) où cette technique représente la matérialisation de sa vision sur le monde, résultat à la fois du travail de la sensibilité et de l'esprit. Le poète devient poète « dans le propre système du livre ». L'homme parvient à la création littéraire et devient poète par une cristallisation objective liée à prise de conscience où l'âme renouvelle et ordonne toutes les forces de l'être. Le poète dépasse les obstacles poétiques qui dérivent du fait que le langage est à la fois l'« instrument » et la « substance » (selon les enseignements de Valéry) de sa « technique ».

Par le concept de cristallisation élaboré dans le domaine de l'activité poétique, Bachelard propose, dans la continuité de sa thèse de l'idéalisme discursif, une application où « l'esprit dynamisé prend conscience de soi dans sa rectification »⁴. Du point de vue chimique, la rectification est une méthode de purification par distillation. L'homme qui cristallise dans le propre système du livre effectue et subit une purification dont l'objectif principal reste la connaissance de soi, la prise de conscience, l'instruction. La spécificité de l'activité poétique réside précisément dans cette instruction du sujet créant qui se produit dans le livre au fur et à mesure de la construction de ce livre.

Pour déterminer les enjeux de la connaissance et de la production, il faut mettre en relation le concept de rectification (terme employé en 1934), fondamental pour l'épistémologie de Bachelard, avec les notions d'objectivité et de subjectivité :

« [...] la culture de l'objectivité détermine un *subjectivisme objectif*. Le sujet en méditant l'objet, élimine non seulement les traits irréguliers dans l'objet, mais des attitudes irrégulières dans son propre comportement intellectuel. Le sujet élimine ses singularités, il tend à devenir un objet pour lui-même. Finalement la vie objective occupe l'âme entière. »⁵

Le principe du « *subjectivisme objectif* » présente le processus d'objectivation comme effet de réciprocité. Le sujet régularise à la fois l'objet et son comportement intellectuel. Le sujet travaille par élimination en devenant finalement un objet pour lui-même, il accède ainsi à une vie objective. De la même façon, dans l'activité poétique, le sujet créant médite et travaille par élimination, il fait une prise de conscience et agit dans la matière, il construit l'œuvre comme objet régulier et ordonné et il se construit lui-même d'une manière régulière et ordonnée.

L'application dans l'activité littéraire du principe du « *subjectivisme objectif* » fournit des éléments valables pour définir la conduite du producteur littéraire et pour souligner l'exigence d'une « volonté technique ». Dans la vision de Bachelard, le « *subjectivisme objectif* » relève d'une technique de la production définitoire pour le phénomène créateur. Par la cristallisation objective progressive, accomplie dans l'activité littéraire, le sujet créant parvient à une vie objective qui occupe l'âme entière et il opère de même une rectification complète : « Si un sujet se saisit clairement et distinctement, c'est qu'il a pu se rectifier de fond en comble ».

Le concept de « *cristallisation objective progressive* » désigne un processus d'objectivation saisi en tant que connaissance au niveau du sujet et en tant que construction au niveau de l'objet (le livre à produire). Le principe du « *subjectivisme objectif* » fournit la base de ce processus qui se réalise dans l'activité littéraire par la « *fonction réalisante* ».

« On peut dire que dans son aberration, elle n'aberre pas. C'est une folie sans folies, un système d'énergie violente qui brise le réel pour vivre sans scrupule et sans gêne une *réalisation*. Lautréamont personifie une sorte de *fonction réalisante* qui fait pâlir la *fonction du réel* toujours alourdi par la passivité. » (L : 84)

⁴ Gaston Bachelard, « Idéalisme discursif » in *Études*, Présentation de Georges Canguilhem, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, p. 81.

⁵ *Ibidem*.

Suivre et expliciter le processus de production dans l'activité littéraire engage la démarche de Bachelard, d'une part, à identifier et définir la conduite du sujet créant, et, d'autre part, à définir l'originalité de l'œuvre littéraire.

Chez le sujet créant, l'originalité se manifeste par sa liberté d'instaurer une création nouvelle par discontinuité (concept défini par l'épistémologue de la connaissance scientifique). Le sujet brise le réel en organisant un système d'énergie violente qu'il est capable d'assumer dans son étrangeté limite (une folie sans folies) autant au niveau de son vécu qu'au niveau de la confrontation avec toute forme de tradition canonique. La condition indispensable d'une production nouvelle implique l'investissement du sujet comme « effort de rupture », il doit être capable de « vivre sans scrupule et sans gêne une *réalisation* ».

Les caractéristiques majeures de la production nouvelle sont également les conditions d'un vécu qui soutient la « *réalisation* » : construire une aberration (aberration uniquement par rapport à un système de valeurs précédent) qui n'aberre pas (qui est le résultat d'un travail positif d'élaboration), produire une folie (par rapport à ce qui précède) sans folies (production élaborée et ordonnée). Le sujet parvient à instaurer une création nouvelle qui est plus « réelle » que le « réel » parce qu'elle correspond à un processus de production où le sujet fait un travail d'objectivation (principe du subjectivisme objectif) qui prend la configuration d'une cristallisation objective progressive.

Le sujet créant peut connaître le cas limite de l'évolution de l'objectivation comme étapes d'une cristallisation (négative) achevée : la libération et l'inversion. Le cas de Lautréamont réunit toutes ses manifestations : il fournit des « preuves aussi nettes de libération », « Jamais peut-être une cristallisation progressive n'a été plus nette que chez Lautréamont. » (L : 83) et « jamais inversion n'a été plus complète que celle qui détacha Lautréamont des *Chants de Maldoror* » (L : 84).

L'explicitation du processus de production chez Bachelard met en évidence l'ambivalence de la conduite productrice propre au sujet créant qui peut agir par le positif ou par le négatif.

Dans le positif, le sujet fait un effort de rupture qui équivaut à une opération de libération qui lui permet à la fois d'élargir le champ de son activité, de dégager une énergie (énergie psychique, complexes inconscients) et de délivrer une matière. Par l'effort de rupture et la libération, le sujet créant peut sortir du temps de la vie et entrer dans la durée de l'œuvre, il effectue le passage du « temps horizontal » au « temps vertical », il dispense la « fonction réalisante » dans l'œuvre littéraire. Dans le positif, par l'opération d'inversion, le sujet transforme tout obstacle (intérieur ou extérieur, objet ou sujet) dans un aliment, une énergie et une matière pour l'élaboration de son œuvre.

Dans le négatif, le sujet créant peut agir par un excès de « vitesse poétique » et élaborer une « création trop rapide » où la libération soit complète et dépasse les cadres de la productivité. Bachelard constate cet achèvement au niveau du « complexe ducassien fondamental », le complexe de la vie animale par « l'effacement » de la « production animale » au sixième chant déjà, « vingt pages avant la fin ». Dans le négatif, lorsque « l'homme cristallise dans le propre système du livre » (L : 84), cette « cristallisation » peut s'inverser et conduire « poétiquement et psychologiquement » (L : 85) à un achèvement du côté du sujet créant et du côté de l'objet produit.

L'analyse de Bachelard permet de souligner la configuration d'un nœud conceptuel convergent : « possibilité d'exorcisme », « sublimation », « cristallisation progressive », « libération », « inversion ». Toute cette série de phases du processus de la production écrite sont définitoires pour le processus de création et de connaissance dans l'espace littéraire.

Dans *L'Intuition de l'instant*, Bachelard définit la « durée progressive » comme une durée dont la cohérence et l'uniformité sont construites par « une mise en ordre des instants créateurs » (II : 89). Il voit dans la « durée progressive » la « coordination d'une méthode

d'enrichissement » (II : 89). L'œuvre est « achevée » « poétiquement et psychologiquement » (L : 85) en vertu de la libération du sujet créant qui a pu « cristalliser dans le propre système du livre ». Le sujet créant a élaboré ainsi une œuvre en devenant une « *fonction réalisante* » (L : 84) (« qui fait pâlir la *fonction du réel* toujours alourdi par la passivité »). Bachelard affirme même que Lautréamont personnifie exactement cette fonction. Le sujet créant travaille pour instituer une durée progressive qui lui permet d'achever une mise en ordre et de coordonner une méthode d'enrichissement. Chez Bachelard, le sujet créant s'instruit en construisant.

Le concept de « cristallisation » circonscrit d'une manière complexe tout le processus de production depuis la genèse et jusqu'à la structure, en envisageant également le processus autant que la conduite du sujet créant, la progression de l'œuvre autant que le devenir du sujet. L'évolution du sujet créant dans et à travers l'écriture peut être suivie par une évolution radicale après la publication du livre :

« Une fois les *Chants de Maldoror* écrits, une fois le premier chant imprimé, il semble que Lautréamont devienne entièrement étranger, indifférent, ou peut-être hostile à son œuvre. (...) Si Lautréamont eût vécu, c'est dans toute autre voie qu'il aurait créé des poèmes. » (L : 84)

Le concept de cristallisation devient opérationnel pour définir l'achèvement du devenir de l'œuvre et celui du sujet créant, un achèvement à la fois poétique et psychologique. Il trouve dans « le silence de Rimbaud » (L : 84) un argument supplémentaire pour confirmer la possibilité d'un changement radical dans la conduite du sujet créant. Le silence du créateur littéraire dérive de plusieurs éléments : l'inversion de l'âme, la modification de l'« état psychique », la « cristallisation » complète qui ne comporte aucune « impulsion », aucune « énergie violente » capable d'alimenter et soutenir un effort de rupture, l'instauration d'une création nouvelle en discontinuité avec l'ensemble poétique déjà constitué. L'effacement du fort lien qui unit le sujet créant avec l'objet de son faire signale un changement et une inversion produits dans cette relation ; étrangeté, indifférence, hostilité versus homogénéité, engagement, implication.

Par la cristallisation objective le sujet créant sort du « temps horizontal » pour entrer dans le « temps vertical ». Il se libère de la « fonction du réel » pour construire la « fonction réalisante » et passer à une « fonction de l'irréel » qui l'englobe et la dépasse.

Dans l'activité littéraire, le sujet créant prend conscience de la pensée inconsciente dont il s'instruit par accord et par lucidité, dans la richesse de toutes ses formes et variations : « impulsion première », « souffle premier de l'inspiration », « excitation psychique élémentaire », confiance dans les « forces du langage », etc. Il effectue un effort de rupture par rapport à tous ses modèles et maîtres littéraires et à toutes les formes d'obéissances qui agissent dans l'espace écrit. Par la temporisation technique qui s'effectue, sur place, dans l'espace écrit il s'instruit et il construit à la fois, il cristallise dans l'œuvre et il cristallise l'œuvre.

La démarche de Bachelard envisage la particularité de l'activité littéraire du côté du sujet créant et du côté de l'objet produit. La connaissance est une forme d'évolution du sujet créant dans et à travers l'écriture. La construction est un processus de production qui engendre une création nouvelle et originale.

La cristallisation objective, concept bachelardien fondamental, révèle une « phénoménoteknique » spécifique au faire créateur dans l'espace scriptural comme somme de procédés et de moyens variés que le sujet créant vit, met en pratique et dont il fait une prise de conscience permanente à travers son faire : nier, vider, briser, rompre, exciter, activer, dynamiser, inverser, convertir, s'habituer, se libérer, immobiliser, nouer, construire, produire, élargir. Elle désigne un processus de production où le sujet créant s'instruit et construit à la fois. Le concept bachelardien fait la synthèse du processus de production qui réunit une

composante technique et l'une éthique, la dimension de la construction et celle de la connaissance dans le faire créateur.

Liste des abréviations

(FES) : *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, 1938.

(II) : *L'Intuition de l'instant*, 1935.

(L) : *Lautréamont*, 1939.

Bibliographie

Œuvres de Gaston Bachelard

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Editions Stock, Paris, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, P.U.F., 3^e éditions « Quadrige », Paris, 2001.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1999.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2002.

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Librairie José Corti, 11^e Réimpression, Paris, 1995.

BACHELARD, Gaston, *Le Matérialisme rationnel*, P.U.F., 2^e éditions « Quadrige », Paris, 2000.

BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*, P.U.F., 1^{re} édition « Quadrige », Paris, 2001.

BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Etablissement du texte, avant-propos et notes par Suzanne Bachelard, P.U.F., 1^{re} édition, Paris, 1998.

BACHELARD, Gaston, *Epistémologie*, Textes choisis par Dominique Lecourt, P.U.F., 7^e éditions, Paris, 2001.

BACHELARD, Gaston, *Etudes*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2002.

Bibliographie critique

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, 1981.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, 1^{er} dépôt légal dans la collection, 1988.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Editions Gallimard, 2003.

Cahiers Gaston Bachelard, No Spécial, Bachelard et l'écriture, Centre Gaston Bachelard de Recherche sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne, Dijon, 2004.

Gaston Bachelard, L'Homme du poème et du théorème, Colloque du centenaire Dijon 1984, Editions Universitaires de Dijon, 1986.

FABRE, Marcel – *Gaston Bachelard. La Formation de l'homme moderne*, Hachette Education, 2001.

GHICA, Marius, *Geneza operei literare. Repere spre o poietică*, editura Paralela 45, Pitești, 2008.

GIL, Didier, *Bachelard et la culture scientifique*, P.U.F., 1993.

LECOURT, Dominique, *Bachelard ou le jour et la nuit : un essai de matérialisme dialectique*, Grasset, 1974.

MAVRODIN, Irina, *Poietică și poetică*, Univers, București, 1982.

MAVRODIN, Irina, *Stendhal – scriitură și cunoaștere*, Albatros, 1985.

- MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, Editura Eminescu, 1994.
- MAVRODIN, Irina, *Uimire și poiesis*, Scrisul Românesc, Craiova, 1999.
- MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie*, EST – Samuel Tastet Editeur, 2002.
- PARIENTE, Jean-Claude, *Le Vocabulaire de Bachelard*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2001.
- PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, ae2eg Éditions, 1966.
- PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Éditions Klincksieck, 1989.
- PERROT, Maryvonne, *Bachelard et la Poétique du Temps*, Peter Lang GmbH, Europaischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2000.
- RUSU, Liviu, *Eseu despre creația artistică*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1989.
- SOUVILLE, O., *L'Homme imaginatif. De la philosophie esthétique de Gaston Bachelard*, sous la direction de Jean Burgos, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire, Editorat des Lettres Modernes, Paris, 1995.
- VALERY, Paul, *Variété I, II*, Editions Gallimard, 2000.
- VALERY, Paul, *Variété III, IV et V*, Editions Gallimard, 2002.
- VALERY, Paul, *Tel Quel*, Editions Gallimard, 2001.
- VALERY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Editions Gallimard, 2003.

"Note: Cet article a été financé par le projet «**SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche**», n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**"

SUR LES REVUES LITTÉRAIRES DE LA SOCIÉTÉ ROUMAINE PRÉMODERNE

Ioana-Crina COROI

”Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: This article aims to present a global image of the Romanian press closely related to the development of the society, in order to demonstrate the fact that the discourse of the print media, as a whole, was a point of reference which was not unaware of the intercultural representations of the age. The journals Convorbiri literare, Contemporanul, Literatorul, Revista literară, Revista critică-literară, Moftul român, Moș Teacă, Columna lui Traian, Familia, Vatra, Tribuna are presented by order of the significant part they played in the development of the Romanian literary press in the long run.

Keywords: literary press, intercultural representation, discourse, media, mentality.

I. Pour introduire.

Dans cet article, nous envisageons une présentation globale d’une série de revues littéraires importantes pour toute la culture roumaine, des revues qui ont engendré des idées, des changements et des mentalités qui ont inscrit la société roumaine prémoderne dans une nouvelle orientation vers d’autres pays de l’Europe. Il s’agit, en fond, d’une présentation synthétique axée sur un point de départ qu’une étude récente a déclenché suite à la mise en analyse de ce segment extrêmement génèreux et riche de la presse littéraire du commencement du XXe siècle (Coroi, 2013).

L’époque moderne et ses commencements ont trouvé la société roumaine assez équilibrée et hétérogène, une société qui véhiculait des langages différents et qui faisait preuve d’hésitation dans ses expressions littéraires et linguistiques. Elle était également à la recherche de l’adoption d’un langage et d’un alphabet stables, démarche qui allait connaître une nouvelle orientation vers la stabilisation de l’identité urbaine. Ainsi, lors de ce travail d’occidentalisation, les personnalités de l’époque ont compris l’importance majeure de leur rôle dans le processus de conscientisation et de la formation d’une culture solide qui pourraient se réaliser seulement par le biais des publications. D’ailleurs, la presse littéraire était perçue en tant que miroir de l’époque, de l’image de l’individu social, de la littérature, des idées, des langages, brièvement, de l’imaginaire sociolinguistique collectif.

Le poids de l’imaginaire sociolinguistique dans la société roumaine prémoderne expliquait des visions, des conceptions, des représentations, des mythes de la constitution d’une liaison indissoluble entre la sensibilité collective et les éléments de la réalité immédiate. Par l’espace génèreux des représentations qu’il occupait, ce type d’imaginaire devenait une réalité en soi, propre aux mentalités, une expression métalinguistique des phénomènes de l’époque. Modalité de mettre en relief les actes humains et les déterminations implicites du devenir historique, l’imaginaire de la presse littéraire offrait aussi un vaste champ de recherche pour la construction de l’identité collective roumaine.

La presse de la période prémoderne visait des sujets appartenant à différents domaines de la vie économique, sociale, politique, idéologique, scientifique, culturelle, ayant des traits communs et des particularités spécifiques pour les étapes et les événements qui se déroulaient dans la société roumaine. En fait, les grands changements sur le plan social, culturel,

linguistique et scientifique ont déterminé une diversification des écoles littéraires, engagées dans un combat d'idées issues de l'impact des nouveaux facteurs sociaux et politiques.

II. Sur les revues littéraires de l'époque.

Les dernières décennies du XIXe siècle mettent un point final à l'étape de modernisation de la littérature roumaine commencée par les poètes Văcărești, les années 1880-1900 représentant une étape de transition qui allait préfigurer des tendances modernes dans l'évolution de la langue et de la littérature roumaines, radicalisées vers le commencement du XXe siècle, ayant comme point de départ différentes cultures européennes. Les tendances novatrices y sont apparues comme une nécessité implicite, comme le résultat naturel de l'aspiration collective à la recherche des instruments pour trouver et imposer des nouvelles modalités artistiques d'expression, fait reflété dans les œuvres littéraires et dans les articles parus dans la presse littéraire de l'époque.

Dans la présentation de notre démarche descriptive, nous allons nous rapporter à quelques études consacrées [voir Alexandru Andriescu (1979), Adriana Iliescu (1968) etc.] pour illustrer les plus importantes publications littéraires de la société roumaine prémoderne: *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Literatorul*, *Revista literară*, *Revista critică-literară*, *Moftul român*, *Moș Teacă*, *Columna lui Traian*, *Familia*, *Vatra*, *Tribuna*. Le choix de ces titres littéraires est donné par l'importance qu'elles ont détenue dans le processus de développement de la presse littéraire en diachronie et, en même temps, selon les affinités thématiques et les orientations littéraires que ces revues proposaient aux lecteurs.

Sans doute, l'une des plus prestigieuses revues à l'époque a été la revue *Convorbiri literare*, fondée par la Société « Junimea » (Iași, 1867). La revue est parue deux fois par mois et mensuellement pour une longue période de temps, ayant comme directeurs Iacob Negruzzi, Ion Bogdan, Simion Mehedinți e.a. En plein processus de modernisation de la langue et de la littérature roumaine, cette publication a attiré un bon nombre de personnalités, telles V. Alecsandri, I. Negruzzi, I. Creangă, M. Eminescu, D. Zamfirescu, I. Slavici, N. Beldiceanu. La revue manifestait un intérêt particulier pour l'écriture du roumain avec une orthographe stable et englobait des études de langue littéraire, de critique littéraire, d'histoire, de philosophie, de sociologie, des traductions, étant soutenue par Titu Maiorescu, la figure centrale de la Société « Junimea ».

La revue *Convorbiri literare* représentait la première revue roumaine vraiment de bonne tenue qui offrait une pluralité de perspectives sur le phénomène esthétique et culturel de l'espace intellectuel roumain, animée par le désir déclaré de promouvoir les plus importantes valeurs de la culture roumaine.

En 1893, l'existence spirituelle des revues littéraires était marquée par la parution, à Bucarest, de la revue *Moftul român* (une fois par semaine, ensuite entre 1893-1902 avec quelques petites interruptions dans son apparition), dont les directeurs étaient I.L. Caragiale et Anton Bacalbașa. Ayant le sous-titre *Revistă spiritistă națională. Organ bi-ebdomadar pentru răspândirea științelor oculte în Dacia-Traiană* (le sous-titre allait être éliminé avec la 9^e apparition de 1893), cette publication offrait à Caragiale un espace généreux de manifestation pour l'expressivité littéraire avec laquelle il décrivait le monde, tout en se servant de la satire et de l'ironie, des instruments originaux par le biais desquels il visait directement tous les problèmes de la société.

Caragiale promettait de la sincérité et de la solidarité dans la formule éditoriale de cette revue, de la fidélité pour l'espace social, tout en se proposant d'attaquer les démagogues et les figures politiques marquées par la corruption. Visant les personnalités majeures de l'époque, Caragiale s'engageait dans des polémiques avec C. Al. Ionescu-Caion, Alexandru Cazaban, Emil Gârleanu, Ioan Al. Brătescu-Voinești.

Comme une « sœur » de la publication mentionnée, sous la coordination des journalistes Anton Bacalbașa et George Ranetti allait apparaître « Moș Teacă », personnage considéré comme le symbole de la sottise, de la vanité exagérée et de l'autorité qui dépassait les limites de son territoire professionnel, tout en torturant la linguistique par la presse et la littérature de l'époque. Lorsque ce type de « torture » s'exerçait au niveau linguistique et culturel, la seule arme recommandée était de la rendre ridicule, tout en respectant les limites de l'esthétique et de la bonne conduite, selon le diction *Castigat ridendo mores* que les journalistes ont préféré utiliser comme un instrument dans le combat mené contre les comportements de l'époque.

Un titre majeur dans la presse littéraire de la société roumaine a été *Contemporanul*, paru à Iași, en 1881, sous la direction d'I. Nădejde et V.C. Morțun, le critique et le théoricien de la publication étant Constantin Dobrogeanu-Gherea. Pendant les dix années d'apparition, cette revue a milité pour promouvoir les problèmes et les aspects sociaux de la vie et pour disséminer les valeurs de la langue et de la culture, soutenant l'existence d'une littérature démocratique, où l'art ait une certaine tendance. De point de vue social et historique, *Contemporanul* apparaissait au moment où le mouvement des ouvriers construisait progressivement une nouvelle vision du monde ; cette vision a été alimentée par le socialisme scientifique, mouvement organisé autour d'autres revues, telles *Socialistul* (1877), *România jună* (1889) et *România viitoare* (1881).

Si les idées de *Contemporanul* se retrouvaient dans la variante populaire de la publication *Evenimentul literar*, les anciennes orientations nationales vers le domaine populaire, en tant que source d'inspiration pour la littérature culte allaient trouver un écho dans *Fântâna Blanduziei* (1888) et *Vatra* (1894).

La revue *Vatra. Foaie ilustrată pentru familie* est parue deux fois par mois à Bucarest, (janvier 1894 - août 1896), sous la direction d'I. Slavici, I.L. Caragiale et G. Coșbuc, des personnalités réunies dans les mêmes pages pour imposer une nouvelle perspective sur la langue et la littérature roumaines. Ils ont envisagé le retour aux traditions consacrées dans la culture roumaine, tout en soutenant l'idée de créer une littérature avec des marques définitives propres. Considérée comme une publication à orientation traditionaliste, *Vatra* a publié des noms tels S. Pușcariu, Tr. Demetrescu, P. Dulfu, V. D. Păun, Radu D. Rosetti, Simeon Florea Marian, des linguistes, des folkloristes, des écrivains qui ont créé des pages de référence pour toute la culture roumaine.

Cette revue littéraire s'inscrivait sur les coordonnées thématiques d'autres publications similaires, telles *Dacia literară* (1840) et *Tribuna* (1884-1903), qui ont mis l'accent sur la promotion et la richesse de la culture nationale, en tant qu'instruments d'unité historique et linguistique du peuple roumain. Mais, en dépit de son caractère orienté vers la culture roumaine, la revue *Vatra* a manifesté également un intérêt tout à fait particulier pour les valeurs de la littérature universelle classique, encourageant la publication des traductions de l'œuvre de V. Hugo, H. de Balzac, G. de Maupassant, H. C. Andersen, M. Twain, Ch. Dickens, H. Ibsen, A. Cehov, N. Gogol, F. Dostoïevski, I.S. Turgheniev etc.

En 1880, avec l'apparition de la publication *Literatorul* (1880-1919), la première revue symboliste roumaine sous la direction d'Al. Macedonski, un changement fondamental se produisait dans le paysage des publications littéraires roumaines, marquant un écart par rapport au romantisme. Avec d'autres revues, telles *Liga ortodoxă* (1896-1897), *Revista modernă* (1897-1898), *Viața nouă* (1898-1903) et *Pagini literare* (1899-1900), *Literatorul* ouvrait le chemin vers la modernité et la rupture par le biais des articles signés par Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Cincinat Pavelescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Pillat etc.

Quelques années plus tard, à Bucarest, allait apparaître une publication éclectique, *Revista literară* (avril 1885 - novembre 1905), avec quelques numéros publiés sous le titre

Revista literară și politică (avril 1904 – mai 1907). Sous la direction de Ștefan Vellescu (1885) et Th. M. Stoenescu, les textes publiés dans cette revue par Al. Macedonski, D. Zamfirescu, Tr. Demetrescu, M. Demetriade, B. Florescu, Al. Vlahuță, B. Ștefănescu-Delavrancea, Al. Davila, M. Sadoveanu et C. Mille représentaient un mélange de prose, théâtre, vers, études de critique et d'histoire littéraire, esthétique, ce qui prouvait, en fait, un certain manque d'orientation programmatique.

La revue *Revista nouă* allait apparaître à Bucarest (décembre 1887- septembre 1895) autour de la personnalité imposante de Bogdan Petriceicu Hasdeu qui a réuni des personnalités telles B. Șt. Delavrancea, Al. Vlahuță, G. Ionescu-Ion, I. Bianu, Th. D. Speranția, I. Ghica, D.A. Sturdza. Le caractère encyclopédique déclaré de la revue permettait aux journalistes de s'orienter vers la littérature, la linguistique, la philologie, le théâtre, l'histoire littéraire, le folklore et, en même temps, vers des domaines plus spécialisés comme l'architecture, la géologie, la biologie, les sciences exactes, la chimie etc.

Sous la coordination de B. P. Hasdeu, une autre revue, *Columna lui Traian* (1870-1883), publiait, au début, des articles à caractère politique, puis des études littéraires, culturelles et scientifiques, d'ethnographie, de folklore, la revue devenant un point de repère pour les publications roumaines. Parmi les collaborateurs de cette revue se trouvaient les adversaires de la revue *Convorbiri literare*, tels G. Sion, I. Vulcan, M. Zamfirescu, A. Densușianu, M. Gregoriady de Bonacchi, A.I. Odobescu, A.D. Xenopol.

Il faut mentionner également le rôle important joué par la revue *Familia*, dirigée par Iosif Vulcan, dans laquelle ont publié M. Eminescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, T. Cipariu, G. Coșbuc, Al. Vlahuță, B.P. Hasdeu, B. Delavrancea, D. Zamfirescu etc. Le trait définitoire de la revue a constitué le refus des journalistes d'être perçus en tant qu'adeptes d'une certaine idéologie littéraire exclusiviste. Cet objectif fondamental de la publication, configuré en permanence par différentes créations littéraires, par le biais des traductions, des articles de critique, des recueils de folklore, allait représenter un point de référence pour le devenir de la presse littéraire.

Sous la direction d'Aron Densușianu, la publication *Revista critică-literară* est parue à Iași (janvier 1893 - juin 1897) ayant des collaborateurs comme les historiens Nicolae Densușianu et Ovid Densușianu, les folkloristes Simeon Florea Marian et Tit Bud. Les articles de la revue étaient axés sur l'étude de l'histoire et de la critique littéraires, du folklore et de l'ethnographie roumaine, de l'histoire et de la philologie nationale.

La IXe décennie de la presse de province se trouvait sous la domination de la revue *Tribuna* (1884, à Sibiu), dont le directeur était l'écrivain I. Slavici qui militait pour l'unité nationale, par l'étude de la langue et par la culture des idées réformatrices, ayant comme point de repère les activités littéraires de Bucarest. Les journalistes de cette publication soutenaient la nécessité de l'emploi de la langue roumaine unitaire pour tous les Roumains, le respect des normes imposées par l'Académie Roumanie et la promotion d'une littérature inspirée des réalités nationales.

Après l'an 1900, l'espace de la presse littéraire roumaine a été envahi par des périodiques à caractère social et politique, économique, encyclopédique, médical, humoristique, sportif, militaire, pédagogique etc. Bucarest détenait la suprématie comme nombre de titres, avec toute une série de journaux à parution quotidienne. Pas à pas, le monde de la presse littéraire allait devenir un miroir des éléments socioculturels roumains, vivement ancré dans tous les aspects de la vie sociale de toutes les régions géographiques roumaines.

III. En guise de conclusion.

Cette brève présentation d'une série de revues littéraires de la société roumaine prémoderne représente une modeste invitation adressée aux passionnés de l'histoire des

publications littéraires de Roumanie de plonger dans l'univers animé et fascinant de l'époque pour y trouver, sans doute, de nouvelles ressources d'inspiration littéraire.

Notre approche descriptive a visé la mise en relief de quelques points de repère littéraires dans une société qui se trouvait dans un ample processus de modernisation historique et culturelle. Dans des moments où tous les segments de la société ont subi une transformation marquante, l'intellectualité roumaine s'orientait de plus en plus vers les événements sociaux et les nouvelles tendances culturelles de l'Europe. Conscients de la différence qui existait entre les cultures européennes et la culture roumaine, entre les mentalités de l'époque, les personnalités roumaines ont lutté manifestement pour construire des représentations de l'identité roumaine dans l'espace européen, encourageant le progrès social et culturel. Sans doute, la presse littéraire y a été directement impliquée.

Les revues littéraires mentionnées dans notre approche globale de l'époque ont visé des problèmes de culture, d'histoire de la langue, de dialectologie, de philologie, d'orthographe et de grammaire, une pluralité de préoccupations qui dénotait un intérêt remarquable des intellectuels pour le développement des recherches culturelles et scientifiques, de véritables sources d'inspiration littéraires et linguistiques.

Par excellence, la société et les publications de l'époque ont construit une identité roumaine par les représentations sociales, littéraires et linguistiques offertes, tout en créant de nouveaux modèles et de nouvelles images à respecter dans la culture roumaine. L'évaluation globale de tous ces aspects de la vie littéraire de la société roumaine prémoderne nous détermine à constater que cette période a constitué une étape importante pour la consolidation de toute l'identité roumaine.

Bibliographie

1. *** *Din presa literară românească a secolului al XIX-lea*, 1970, cu o prefață de Romul Munteanu, Editura Albatros, București
2. Andriescu, Al., 1979, *Limba presei românești în secolul al XIX-lea*, Editura Junimea, Iași
3. Coroi, I.-C., 2013, *Normele Imaginarului lingvistic în presa literară*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
4. Iliescu, Adriana, 1968, *Literatorul: studiu monografic*, Editura pentru Literatură, București

THE CONTOURS OF A STRANGE GEOGRAPHY : THE SPACE OF BUCHAREST IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S PROSE

Ana Alexandra SANDULOVICI

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The article tries to emphasize the role of literary space in stories and in the first volume of the novel Orbitor, by Mircea Cărtărescu. Literary space, which becomes a supernatural space with the Romanian writer, turns into the most important aspect/element of the narrative, which haunts the hero's imagination and dreams and helps him rebuild the past and withstand the crushing and depressing present time.

Keywords : Posmodernism, literary space, literary geography, dream, childhood.

Dacă în proza unor autori români precum Vasile Voiculescu, A. E. Baconsky, Alice Botez spațiul fantastic este descoperit departe de banalul și monotonia orașului, în povestiri și, de asemenea, în anumite fragmente din trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu *orașul* devine o lume cu o spațialitate incertă, misterioasă, în care locuri din cele mai familiare se transformă în peisaje de o stranie apăsătoare, a căror atracție halucinantă îl urmărește fără încetare pe erou.

Spațiul fantastic dobândește o nouă vârstă, o nouă abordare, în spirit postmodern, în proza lui scriitorului român. Naratorul cărtărescian se raportează în mod constant la o anumită geografie – a spațiului bucureștean – , pornită de la elemente spațio-temporale aparținând universului seducător și straniu al propriei copilării.

În povestirea *Mendibilul* din volumul *Nostalgia* cititorul descoperă ramificațiile bizare ale unor locuri ce dețin în real un referent precis – orașul București. Mai exact, spațialitatea aceasta obsedantă pare strâns legată de *blocul* de opt etaje din Ștefan cel Mare (o *prezență repetitivă* în proza lui Cărtărescu), de curtea interioară din spatele acestuia, mărginită de profilul impunător și rece al Morii Dâmbovița și de vechea fabrică de pâine Pionierul. La o primă vedere, s-ar putea considera că este vorba de un banal și tipic peisaj urban din vremea epocii de aur, însă, filtrat prin lumina opacă a amintirii și a visului, acest spațiu prinde, în prezentul narațiunii, dar și al lecturii, contururi dintre cele mai nebănuite. Eroul povestirii îl reconstituie, cu exaltare, din frânturi de amintire și visuri nocturne, observând cu luciditate : „acea perioadă a vieții mele a fost cea care a concentrat tot ce este original și poate chiar neobișnuit în mine”¹. Un soi de centru al lumii pentru narator când era foarte mic, deopotrivă înspăimântător cu palierelor sale necunoscute și înfricoșătoare și liftul din care becul lipsește mai întotdeauna, dar protector atunci când, de la fereastra apartamentului de la etajul al șaselea, îi oferă acestuia minunata priveliște a orașului la apus, *blocul*, cu terenul de lângă el, reprezintă pentru gașca de băieți un întreg univers unde, prin joc, traversează toți un ireversibil proces de maturizare : „Blocul se afla în stadiu de finisare. Era lipit la un capăt de o construcție care m-a neliniștit întotdeauna din cauza crenelurilor și foișoarelor, a perspectivelor infinite pe care le-am regăsit la Chirico, și pe toată partea din spate, dinspre moară (altă clădire medievală, de un stacojiu sinistru), blocul avea întinse încă schele ruginite. În spatele blocului, pământul era răscolit de șanțuri de canalizare, care ajungeau pe alocuri la o adâncime de peste doi metri. Acesta era terenul nostru de joacă, despărțit de curtea morii printr-un gard de beton. Era o lume nouă și plină de ascunzișuri, murdară și ciudată, pe care

¹ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 34.

noi, vreo șapte-opt băieți, o luam în fiecare dimineață în stăpânire și cercetare [...]”². Pe parcursul narațiunii, trimiterile la această spațialitate fantasmatică a copilăriei sunt declanșate, mai întotdeauna, de flash-uri ale memoriei afective a eroului : „[...] brusc mi-a încolțit amintirea [...]. Atunci am văzut în fața ochilor ușa de sticlă de la Scara Unu, care se deschidea atât de greu, moara Dâmbovița [...] și imaginea Bucureștiului privit de pe terasă, luminat noaptea de reclame roșii și verzi care se aprindeau și se stingeau. Într-o exaltare greu de descris, am dezgropat din memorie în câteva minute niște lucruri despre care eram convins că nu mai știam nimic”³. Treptat, eroul-narator reușește să rememoreze aproape toate întâmplările din vara ciudată când în bloc se mută un băiețel pe care ceilalți îl vor porecli Mendebilul. El va stabili o nouă ierarhie între copii, bazată nu pe forță, ci pe inteligență și pe o putere de seducție stranie asupra grupului. De figura lui este legată o ultimă imagine „care stăruie, vie și dureroasă” în memoria tânărului, părăndu-i-se de multe ori neverosimilă, deși s-a petrecut, scrie el, cu adevărat : „Scena aceasta mă înfioară și acum, încât poate că ea este oul translucid pe care l-am clocit fără să știu douăzeci și unu de ani. Ce pui monstruos ar putea ieși din el! Dar nu vreau să mă mai gândesc. Tot ce vreau acum este să am puterea să descriu «realist» această scenă, deși mi se pare cu neputință”⁴. Până la urmă, cititorul va afla, cu uimire, „adevărul” despre întâmplarea devenită obsedantă dar până acum îngropată în subconștient, pe care naratorul o exorcizează prin scris. Astfel, imaginea *blocului* și a clădirilor din jur devine aceea a unui loc simbolic, adăpostind, în spirit bachelardian, o întreagă încărcătură de vise și fantasmă din copilăria naratorului.

Spațialitatea, în povestire, se desfășoară între doi poli, cel al înălțimii, terasa, și, diametral opus, cel al spațiului subteran reprezentat de camera fochistului, „adânc ascunsă în burta blocului”. În *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard observă că imaginea *casei* devine topografia eului nostru celui mai intim⁵, punând spațiul acesteia în legătură cu reveriile ascunse ale individului sau cu amintirile sale îngropate în propriul subconștient. Dacă terasa blocului sau geamul camerei din care este admirat Bucureștiul noaptea corespund podului casei bachelardiene, putând reprezenta locul ideal pentru visare, pentru reveria solitară, subteranele clădirii închid o imagine pe care copilul ar fi vrut să o reprime și pot fi interpretate drept capăt al unui drum fără putință de întoarcere, ascunzând un adevăr destul de greu de acceptat despre propria existență : părăsirea vârstei copilăriei și, apoi, a adolescenței și intrarea în maturitate. De altfel, naratorii lui Cărtărescu își exprimă de multe ori regretul pentru pierderea vârstei copilăriei sau adolescenței și alunecarea în vârsta matură : „Sunt matur, adică imbecil, adică obosit, cu viața mea terminată definitiv [...]”⁶ sau, de asemenea, „Voyeur al copilăriei și adolescenței mele [...]”⁷, apoi „Trecutul este totul, viitorul este nimic, nu există alt sens al timpului”⁸. Astfel de exemple sunt numeroase, atât în povestiri, cât și în trilogia *Orbitor*. De asemenea, ei sunt seduși de tot ceea ce pare vechi și straniu – mai întotdeauna este vorba de elemente aparținând spațiului în care eroul povestitor și-a trăit prima copilărie și adolescența – și le provoacă întoarcerea, coborârea în profunzimile propriului eu și ale amintirii încă nediferențiată de vis : „Și a trăi straniu, a simți o emoție, a rămâne-mpietrit în fața unei imagini fantastice înseamnă mereu unul și același lucru: a regresa, a te întoarce, a coborî în miezul arhaic al minții tale, a gândi ceva ce nu e gândire cu

² *Idem*, p. 35.

³ *Idem*, p. 34.

⁴ *Idem*, p. 57.

⁵ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 27.

⁶ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă*, București, Humanitas, 1996, p. 96.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 57.

un creier care nu e încă un creier și care contopește într-un miez de plăcere sfâșietoare ceea ce noi, crescând, despărțim”⁹.

Legăturile atât de intime ale prozei lui Mircea Cărtărescu cu spațiul continuă, pe aceeași linie, și în romanul *Orbitor*. Tot prin vis și prin anamneză, naratorul reușește să coboare mai adânc în sondarea propriului eu și spațiu, reconfigurat prin imaginație și, așa cum scrie Gaston Bachelard, *trăit*, deformat și reinventat de zeci de ori grație imaginației creatoare¹⁰.

În primele pagini, dar și pe parcursul primului volum al trilogiei, regăsim iarăși trimiteri la acea geografie a spațiului bucureștean, devenită acum o geografie interioară proprie doar scriitorului, al cărei centru este *blocul* din Ștefan cel mare, familiar cititorului din nuvele. Apar din nou aceleași motive, obsesii și trimiteri la un perimetru bine delimitat, având în mijloc șoseaua Ștefan cel Mare : privitul Bucureștiului noaptea, de la fereastra panoramică a camerei, cu picioarele pe caloriferul fierbinte : „[...] fantasticul București exploda deodată după sticla albastră de lună”¹¹, descrieri ale aceluiași loc : „Mă mutasem în blocul din Ștefan cel Mare la vârsta de cinci ani, și imensitatea scărilor, gangurilor și etajelor lui îmi dăduse câțiva ani un vast și straniu teren de explorare. M-am întors de multe ori acolo, în realitate și-n vise, sau mai curând într-un continuum realitate-halucinație-vis, fără să știu vreodată de ce viziunea acelui bloc lung [...] m-a umplut mereu de emoție”¹², apoi disperarea adolescentului când se pun fundațiile unui alt șir de blocuri, de partea cealaltă a șoselei, care îl vor împiedica să privească panorama orașului : „[...] toate păreau părțile vizibile ale unei conspirații menite să mă despartă de București, de mine însumi, de cei cincisprezece ani în care, așezat pe ladă și cu tălpile pe calorifer, trăsesem perdeaua și privisem cerurile vaste ale orașului. Se ridica un zid, se închidea o zonă din mintea mea, avea să mi se interzică de-acum accesul la tot ce proiectasem din mine în fiecare dintre cuburile și dreptunghiurile și verdele negru și verdele galben și luna subțire ca unghia reflectându-se în toate ferestrele”¹³. Din toate aceste exemple, se poate trage aceeași concluzie, anume că naratorul merge aproape până la identificarea sa cu imaginea Bucureștiului, fiecare colț, fiecare ungher cunoscut și contemplat fiind încărcat cu o fărâamă din sensibilitatea proprie : „[...] nu numai eu contemplam orașul, ci și el mă spiona, și el mă visa, și el se excita ; căci el nu era decât substitutul fantomei mele gălbui care mă privea din fereastră când era lumina aprinsă”¹⁴. Rolul său, așa cum precizează de multe ori în text, este al unui contemplativ, al unui voyeur menit să refacă, prin privire, vis și visare, trecutul propriu, pentru a-l scoate din uitare : „Mă ridic în picioare și privesc, de la masa de scris, Bucureștiul, orașul meu, alter-ego-ul meu”¹⁵ ; „Voyeur al copilăriei și adolescenței mele [...]. Nu mai pot fi acolo, nu voi mai fi niciodată acolo, dar *trebuie* să ajung acolo totuși, *trebuie* să încerc să-nțeleg”¹⁶.

Din paginile romanului, vom afla că există în amintirea eroului încă un spațiu (acel *acolo*) mai vechi chiar decât miticul teritoriu al blocului mărginit de moara-castel și de fabrica de pâine. Este vorba de *casa* în care s-a născut, pe care încearcă să o localizeze în spațiul bucureștean. Dar regresia în cea mai îndepărtată epocă a existenței sale, adăpostită de Casă, care nu întâmplător se află pe strada Pâncota (nume pe care naratorul îl asociază cu cuvântul „pântec”), se produce tot cu ajutorul visului. Coborârea spre începuturi este dureroasă fizic

⁹ *Idem*, pp. 218-219.

¹⁰ Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*

¹¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 10.

¹² *Idem*, p. 218.

¹³ *Idem*, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Idem*, p. 96.

¹⁶ *Ibidem*.

(„Totul mi se părea cunoscut și mă durea ca o rană”) și se produce extrem de greu. Rătăcirea printr-un labirint de străzi al unui cartier în ruină, trezindu-i senzații familiare la nivel olfactiv, dar mai ales vizual, marchează, iarăși, plăcerea, obsesia naratorului de a se cufunda în aceste spații intime ale amintirii, ale orașului devenit interior, doar al lui, purtând matricea unică a unei topografii cărtăresciene. Meandrele fantastice ale visului îl poartă de nenumărate ori pe aceleași căi, punându-i în față piațete, case cu balcoane sprijinite de atlași, statui de soldați și o clădire ca un castel „ridicată de un bătrân maniac”. Însă cea care declanșează resorturile amintirii este o veche și modestă alimentară de cartier, cu „vânzătoarea [...] mumificată, cu nasul mâncat, cu dinții rânjiți, înfășurată în halatul ei numai zdrențe”¹⁷, stând și așteptându-l, parcă, în mijlocul pachetelor cu macaroane, al conservelor și pungilor viermănoase cu făină. De aici, eroul iese năucit, acoperit de pânze de păienjen și parcă îmbătrânit brusc. Dar reușește să își continue drumul imaginar spre *Casă* și să o poată vizualiza : „[...] am zărit înainte de a vedea, am intuit, am localizat sau poate am construit, săpând în săpunul zilei cu propriile mele priviri, Casa. Casa cea veche și dragă, uitată și reamintită atât de des, casa din mijlocul minții mele”¹⁸. Descoperirea imaginii labirintice a Casei are un rol vindecător asupra psihicului naratorului. Accesul în casă și, simbolic, către trecutul pierdut și acum reconstituit are loc printr-o ușă grenă sau stacojie, „prezentă ca un sigiliu de sânge” în coșmarele sau viziunile chinuitoare ale după-amiezilor fără somn. Singurul element viu din curtea casei acum părăsite este un oleandru roz, al cărui miros greu, otrăvitor persistă în spațiul abandonat. În spatele ușii stacojii, pe care are pînă la urmă curajul să o deschidă, el recunoaște, cu o emoție uriașă, transformată într-o senzație de durere care merge pînă aproape de leșin, un teritoriu binecunoscut : o mică scară, pe care urcă, apoi un vestibul cu trei uși. O va alege tot pe cea de culoare roșu închis, și va pătrunde în încăperea unde, într-o lumină „insuportabilă”, își regăsește, simbolic, mama, așteptând pe pat, tânără și zămbitoare. Căutarea Casei, prin nenumăratele reveniri în trecut, reprezintă încercarea de a-l reînvia, de a-l face să pulseze încă o dată, ca și cum ar fi din nou real, în mintea și inima naratorului. Iar obsesia trecutului idealizat, comparat în permanență cu prezentul trist, absurd (reprezentat spațial de blocul de pe strada Uranus – „Blocul ciudat de pe strada Uranus, în care m-am decis să locuiesc, mi s-a părut întotdeauna penisul erect, stacojiu, cu vene și cabluri străbătându-l pe sub piele, al orașului”¹⁹) poate fi depășită doar prin reconfigurarea spațiului și retrăirea pe coordonatele unei geografii devenită, ca și la Mircea Eliade, mitică pentru universul prozei lui (însă într-un alt sens decât la autorul *Noptii de Sânziene*), încărcată de simboluri și personaje ciudate, atât de specifice autorului *Nostalgiei*. Acest spațiu trăit și retrăit grație scrisului, purtând amprenta „culorii răvășitoare a amintirii”, exercită o putere de atracție foarte mare asupra naratorului, fapt care face ca imaginea spațială să dețină un rol primordial în proza scriitorului bucureștean. Perceput fie ca unul protector, liniștitor (având în centru imaginea mamei), însă arareori fericit, fie drept unul monstruos, absurd și opresiv (cu trimitere la comunism), elementul spațial deține în text un rol activ, de coloană vertebrală a acestuia, pe nervurile căreia se construiește narațiunea. Recunoscând că locurile copilăriei s-au transformat, de mult, în mintea sa, într-o proiecție fantastică, ce nu mai are vreo legătură cu realul, eroul concluzionează : „Niciodată nu pot vedea zona aceea a șoselei cu un ochi liniștit. Dacă i-aș face o fotografie, sunt sigur că poza ar arăta cu totul altceva [...]. Blocul, foișorul Miliției, lipit de el, alea Circului și ciuperca lui albastră [...] par a trăi cu adevărat doar în mintea mea, ivite palide, spectrale dintr-un abis emoțional. Totul e straniu fiindcă totul e demult”²⁰. Spațialitatea prozei lui Cărtărescu se înscrie pe coordonatele straniului și ale

¹⁷ *Idem*, p. 99.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Idem*, p. 96.

²⁰ *Idem*, p. 218.

fantasticului, pendulând între descrierea trecutului, mereu idealizat, și prezentul cenușiu în care eroul trăiește doar pentru a căuta fărâme din trecut și a le pune cap la cap. Pornind de la elemente de real care în principiu nu au nimic înfricoșător, descrierile din nuvele și roman se metamorfozează, asemenea lumii dintr-o pictură suprarealistă, în peisaje bizare sau spații închise provocatoare ale sentimentului de „inquiétante étrangeté”. Rolul privirii și al elementului vizual dețin o mare importanță în ponderea narațiunii, deoarece totul este focalizat prin obiectivul unui singur narator căruia îi place enorm să vadă, să descrie, folosind mereu adjective nume de culori pentru a crea imagini dintre cele mai surprinzătoare, punând astfel în valoare spațialitatea obsedantă descrisă.

Dacă scriitori precum Mircea Cărtărescu sau Dan Stanca pun în scenă, prin proza lor, o lume postmodernă, în care orașul, umanitatea nu mai conțin nici un element sacru, fiind în permanență în căutarea unui punct de sprijin spiritual, în schimb autori precum Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu construiesc o paradigmă spațială diferită, dar și individualizată. Această paradigmă pornește, fără îndoială, de la spațiul realului, însă este filtrată, decantată, câteodată adaptată în retorta sensibilității interioare, este îmbogățită prin contribuția capacității imaginative, prin stratul de experiențe și resurse mitice și, în primul rând, prin „rezervele” de inconștient proprii.

BIBLIOGRAFIE

- Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, București, Editura Humanitas, 1993.
Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 1994.
Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, București, Editura Humanitas, 1996.
Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

THE EPILOGUE OF EMINESCU'S JOURNALISTIC WORK

Mihaela MOCANU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : A lot of press articles have constantly been written about Eminescu's journalistic work, with a special emphasis on the activity he developed for "Timpul" newspaper and his political affinities. The poet's articles have been analysed rather from an ideological point of view, without taking into account that they were the result of a certain historical, social and political context. Writing in a world where not all things were in their right place, Eminescu dedicated a great part of his creative efforts to newspaper pages (the proportion between his journalistic work and poetic writings being definitely in favour of the first), proving that he was very interested in the problems of the 19th century. After spending six years writing articles for "Timpul", the newspaper of the Conservative Party, the poet was removed from the editorial office at the end of December 1883, because of his independent way of thinking and his refusal to conform himself to the political ideology. Following a break of more than five years, Eminescu returned to his journalistic activity by writing a series of articles for „România liberă” and „Fântâna Blanduziei”. We devote this paper to these articles, while trying to examine both the continuity and rupture elements that can be identified in the issues addressed by the poet, as well as in his discursive style.

Keywords: Eminescu, journalistic work, political language

1. Activitatea publicistică eminesciană

Vitregită pentru multă vreme de atenția publicului cititor și a criticii, publicistica eminesciană conduce la resemnificarea întregii creații a poetului, prin prisma atitudinilor și opiniilor exprimate de jurnalist în paginile de ziar. Între cele două domenii de creație, artistică și publicistică, există un permanent dialog, atât la nivelul problematicei, cât și la cel al expresiei, fapt ce demonstrează organicitatea scrisului eminescian și impune interpretarea lor în relație de complementaritate. Precursor al publicisticii politice în spațiul românesc, Eminescu desfășoară, vreme de peste șapte ani, o intensă activitate gazetărească, semnând în publicații precum „Familia”, „Federațiunea”, „Curierul de Iași”, „Timpul”, „România liberă” și „Fântâna Blanduziei” un număr impresionant de articole, care se disting în epocă prin amploarea problematicei abordate și prin superioritatea construcției argumentative. Detenta tematică și deschiderile enciclopedice, erudiția și acribia jurnalistului, patosul exprimării, expunerea fermă a opiniilor și atitudinilor politice, diversitatea și rafinamentul mijloacelor de expresie sunt doar câteva dintre trăsăturile care individualizează scrisul jurnalistic eminescian, contribuind decisiv la modernizarea publicisticii românești, aflată încă la început de drum în epocă.

Situate în perioada studiilor vieneze, debuturile carierei jurnalistice eminesciene sunt strâns legate de viața culturală și politică a studenților români aflați la studii în străinătate. În acest sens, Eminescu publică în 1870, în „Federațiunea” din Pesta, un număr de trei articole (*Să facem un congres, În unire e tăria și Echilibrul*), care prefătează publicistica de factură politică a poetului. Susținând solidarizarea românilor cu celelalte popoare aflate sub stăpânire străină, jurnalistul înscrie revendicările acestora în cadrul mai larg al mișcării europene pentru cucerirea libertății și independenței naționale. Intrarea în redacția „Curierului de Iași”, în toamna anului 1874, echivalează cu asumarea unei profesii care îi va solicita energiile și-i va măcina existența până la sfârșitul vieții. Dacă publicația ieșeană oferă lui Eminescu ocazia

exersării și perfecționării stilului jurnalistic, activitatea desfășurată la „Timpul” se traduce prin dobândirea siguranței și stăpânirea deplină a limbajului publicistic. În calitate de redactor, redactor șef și responsabil cu partea politică la publicația conservatorilor, Eminescu desfășoară o intensă activitate editorială, făcând dovada unei concepții social-politice bine încheiate și a refuzului oricăror constrângeri ideologice (Vatamaniuc 1996, p. 5). În noiembrie 1888, cu doar un an înainte de trecerea în neființă, poetul revine în spațiul jurnalistic, prin colaborarea la „România liberă” și „Fântâna Blanduziei”. Articolele editate acum configurează epilogul carierei jurnalistice eminesciene, înscriindu-se pe aceeași linie tematică și de expresie cultivată la „Timpul”.

Ceea ce este esențial în publicistica eminesciană este întregul ei, am putea spune, parafrazându-l pe Constantin Noica: unele sau altele dintre articole pot constitui o dezamăgire, prin tonul virulent și patosul care excede cadrele unui limbaj obiectiv, dar publicistica eminesciană, în ansamblul ei, copleșește prin amploarea problematicei abordate și prin varietatea mijloacelor de expresie utilizate. Totul intră în atenția gazetarului, de la evenimentele de politică internă la aspecte ale politicii externe, de la studii demografice la analize economice, de la fapte de istorie la cele de civilizație și cultură, de la probleme de matematică la interogații filosofice. Deși a fost percepută de o parte a criticii ca un domeniu care prejudiciază imaginea poetului¹, jurnalistica rămâne, alături de creația poetică, un spațiu consistent de manifestare a creativității eminesciene. În ciuda diferențelor de substanță a domeniilor de cunoaștere și comunicare cărora le corespund, opera artistică și publicistica prezintă evidente zone de convergență, ținând de structura personalității creatoare a poetului.

O problemă ridicată de exegeză a vizat continuitatea atitudinilor și concepțiilor jurnalistului și, implicit, a discursului publicistic eminescian, de-a lungul celor șapte ani de activitate jurnalistică. Lectura articolelor relevă metamorfoze, schimbări de direcție, nuanțe la nivelul expresiei jurnalistice și al subiectelor abordate, dar și linii de continuitate inerente, sesizabile mai ales la nivel tematic. Recurgând la criterii variate de organizare a publicisticii, criticii împart activitatea jurnalistică a poetului în trei, patru sau chiar mai multe etape. Astfel, Garabet Ibrăileanu distinge în devenirea concepțiilor publicistice eminesciene trei etape: *etapa de început*, până la intrarea poetului în societatea Junimea, în 1876; *perioada ieșeană*, cuprinzând activitatea desfășurată la „Curierul de Iași” și, în sfârșit, cea de a treia etapă, integrând *activitatea lui Eminescu la „Timpul”*, între 1877 și 1883. Tot de trei etape ale activității editoriale eminesciene vorbește și D. Vatamaniuc. Plecând de la schimbările care survin în statutul jurnalistului, eminescologul distinge între: o primă etapă, cuprinsă între ianuarie 1870 și mai 1876, incluzând activitatea jurnalistică din timpul studiilor universitare la Viena; etapa a doua cuprinde activitatea la „Curierul de Iași”, între 19 mai 1876 și sfârșitul lui octombrie 1877, iar cea de-a treia etapă circumscrie publicistica desfășurată la „Timpul”, între octombrie 1877 și iunie 1883 (Vatamaniuc 1985, p. V).

Deplasând analiza în spațiul ideologic, Ibrăileanu vorbește despre trei faze ale concepției lui Eminescu în privința problemelor sociale: dacă primele două se caracterizează prin independența gazetarului față de grupările politice ale timpului, „faza a treia se caracterizează prin înregimentarea sa în partidul conservator, în care devine militant, și prin faimoasa teorie a păturilor suprapuse. Caracteristic acestei faze e și faptul că Eminescu, fiind acum gazetar, nu-și mai poate exprima convingerile cu toată libertatea ca mai înainte” (Ibrăileanu 1970, pp. 155-157).

Considerăm că o perspectivă diacronică asupra publicisticii eminesciene, așa cum o relevă și volumele ediției Perpessicius, permite identificarea a patru etape în activitatea de

¹ Vezi, în acest sens, opiniile exprimate de unii interpreți în „Adevărul” din 15-16 iunie, în care deplâng activitatea publicistică eminesciană, opinând că editarea articolelor ar constitui un act de impietate față de memoria poetului.

ziarist a lui Eminescu, fiecare în parte distingându-se prin dominante tematice, dar și prin trăsături specifice în planul expresiei: (1) Perioada primelor articole, publicate în timpul studenției la Viena; (2) Colaborarea la „Curierul de Iași”; (3) Activitatea de la „Timpul” și (4) Publicarea ultimelor articole, în „România liberă” și „Fântâna Blanduziei”. Lectura textelor specifice celor patru etape de activitate jurnalistică permite decelarea principalelor direcții tematice (chestiunea evreiască, problemele de politică externă, admirația față de trecut, tarele „păturii suprapuse”, situația țărânimii) precum și sesizarea diferențelor înregistrate la nivelul stilului discursiv. În ce privește acest ultim aspect, Al. Oprea afirmă că: „în raport cu evoluția creației poetice, care ajunge treptat (...) la o apolinizare a fondului dionisiac, cursul gazetăriei pare a fi invers: în prima perioadă domină trăsături apolinice – este un Eminescu majestuos, patetic (dar cu o siguranță suverană), cu o ținută polemică elevată, trăsături care se vor surpa treptat sub năvala unor reacții pătimase, a unei subiectivități exasperate” (Oprea 1983, p. 16).

Dacă problematica articolelor conferă unitate și continuitate publicisticii eminesciene, la nivelul expresiei observăm o serie de modificări, ținând de procesul de maturizare a concepției politice, de construire a unui limbaj politic original, adevărată mostră de profesionalism și angajament din partea gazetarului. Accentuarea spiritului polemic, a verbului virulent, care i-a atras atâtea critici în epocă, atinge apogeul în perioada activității editoriale de la „Timpul”, pentru a se estompa apoi în articolele semnate în ultima perioadă de activitate. Această ultimă perioadă intră în atenția noastră în rândurile ce urmează, în încercarea de a-i surprinde particularitățile de conținut și de expresie.

2. Colaborarea la „România liberă”

Exegeza publicisticii eminesciene s-a aplecat cu precădere asupra articolelor semnate de Eminescu în „Timpul”, considerând că textele publicate în ultima parte a carierei jurnalistice, în „România liberă” și „Fântâna Blanduziei”, nu schimbă cu nimic profilul spiritual al jurnalistului. Unii contestă paternitatea articolelor apărute după 1883, fapt semnalat și de D. Vatamaniuc în paginile care prefătează volumul XIII al ediției Perpessicius: „Exegeții operei lui Eminescu întâmpină cu rezerve colaborarea la «România liberă» și «Fântâna Blanduziei», pe motiv că poetul n-ar fi scris nimic după prăbușirea sa intelectuală, în iunie 1883. Semnătura sa, cu care sunt însoțite aceste articole — și numai cu inițiale — nu ar constitui un argument suficient în atribuirea paternității eminesciene” (Opere XIII, p. 10).

După o întrerupere de mai bine de cinci ani a activității editoriale, Eminescu revine în spațiul gazetăriei, în noiembrie 1888, prin colaborarea la „România liberă”. Revenirea pe terenul publicisticii este favorizată de schimbările care au loc pe scena politicii românești: în martie 1888, Partidul Liberal este înlocuit la guvernare de un guvern junimist, condus de T. Rosetti, din care mai făceau parte T. Maiorescu și P.P. Carp. Junimiștii preiau conducerea gazetei „România liberă” și astfel, publicația își deschide paginile producțiilor literare junimiste, susținând în același timp politica guvernului condus de T. Rosetti.

Colaborarea lui Eminescu la „România liberă” începe în noiembrie 1888, când poetul ar fi promis redacției câte un articol pe săptămână și chiar alcătuirea editorialelor. În lipsa unor probe consistente însă, paternitatea unora dintre texte nu a putut fi stabilită cu exactitate, fapt care a generat excluderea lor din ediția Perpessicius. Admiratori ai scrisului jurnalistic eminescian, redactorii de la „România liberă” solicită lui Eminescu o serie de articole politice, care ar fi conferit publicației un plus de autoritate pe scena presei românești din epocă.

Primele texte semnate de Eminescu în „România liberă” sunt *Iconarii d-lui Beldiman* și *Iar iconarii*, o replică la articolul *Iconarii*, publicat de Al. Beldiman, în „Voința națională”, din 11/23 noiembrie 1888. „Fostul ministru plenipotențiar la Sofia” denunța în paginile „Voinței liberale” folosirea portretelor țarului și ale familiei acestuia drept elemente de propagandă panslavistă. Eminescu respinge afirmațiile lui Al. Beldiman, considerându-le „o exagerație și o gogoriță”, și mută discuția pe terenul artei, evidențiind caracteristicile artei bizantine și ale celei occidentale. Articolul *Iconarii d-lui Beldiman* anunță încă din titlu

caracterul polemic al discursului. Strategia discursivă ne este deja familiară din paginile „Timpului”: deconstruirea pas cu pas a demersului argumentativ al adversarului, demontarea, pe rând, a fiecărui argument, culminând cu demascarea lipsei de substanță a materialului. Eminescu consideră că doar superioritatea artistică a icoanelor rusești a contribuit la răspândirea lor pe teritoriul țării noastre și nu factorii politici invocați de Al. Beldiman. „A atribui o gravitate politică serioasă acestui lucru, precum o face d. Beldiman, e o exagerație și o gogoriță din cale afară fantazistă”, subliniază jurnalistul (Opere XIII, p. 327). Erudiția gazetarului facilitează desfășurarea unei ample analize contrastive între arta Orientului și cea a Europei Occidentale: „pe când tablourile din Roma și Florența, chiar cele adânc religioase, sunt reproducerea omului în cele mai nobile forme ale existenței lui, icoanele orientale rămân reproducerea unor mumii și schelete, cari au mult asemănare cu chipurile țepene și convenționale din zugrăviturile străvechi ale egiptenilor. În ele nu e artă, e manieră” (*ibidem*).

Ironia, atât de cultivată de jurnalist în paginile „Timpului”, rămâne în avanscena mijloacelor discursive și în această ultimă etapă a carierei publicistice: „D.A. Beldiman fiul e un om cu cultură modernă; d-sa e un produs al civilizației germane, al școalelor din Berlin. Ar trebui deci să constate cu spiritul critic care e caracteristic școalei germane, că nu politica rusă, despre care ne abținem a vorbi nefiind în cestiune, ci confesiunea religioasă a rușilor e singura cauză a răspândirii acelor caricaturi — căci de! pictură în puterea cuvântului n-ar putea-o numi nici d. Beldiman” (*idem*, p. 327). Finalul articolului dezvăluie încă o dată, explicit, lipsa de fond a articolului lui Al. Beldiman: „dar altă enormitate la sfârșitul articolului d-lui Beldiman”, notează jurnalistul, referindu-se la motivele venirii în țara noastră a prințului Urusoff.

Disputa continuă cu răspunsul lui Beldiman în articolul *Iconarii. Răspuns României libere*, în care acuză ziarul puterii de deplasarea discuției într-un alt domeniu și de eludarea problemelor autentice ale țării: „Vorbit-am de icoane bisericești? Le-am menționat numai în treacăt, fiindcă fac parte din același negoț. Dar atâta a fost destul organului ministerial pentru a schimba cu totul terenul discuțiunii. Dânsul se preface ca și cum toate arătările și concluziunile mele nu s-ar învărti decât în jurul icoanelor bisericești, care au și ele importanța lor, de care însă nu am avut a mă ocupa în articolul meu. *România liberă* nu răspunde un cuvânt la cuprinsul esențial al acelui articol, ci ține una și bună la icoanele bisericești” (*apud* Vatamaniuc, 1996: p. 231).

Eminescu continuă dialogul gazetăresc prin articolul *Iar iconarii*, din 22 noiembrie 1888: „D. Alexandru Beldiman junior ne face onoarea de a reveni asupra vestitei cestiuni a iconarilor, răspunzând la articolul publicat în «România liberă». Domnia sa ne impută că am fi schimbat și terenul și obiectul în discuțiune, că am vorbit numai de icoanele bisericești — atinse de domnia sa numai în treacăt — pe când cestiunea ce i se pare importantă e răspândirea portretelor cromografice ale împăratului rusesc și ale membrilor familiei sale” (Opere XIII, p. 328). Jurnalistul consideră mult mai dăunătoare și cu efecte pe termen lung răspândirea icoanelor bisericești decât cea a portretelor împăratului, remarcând că „pe când influențele politice sunt în genere schimbăcioase și trecătoare, influența religioasă și confesională persistă adeseori secole întregi și determină cea mai intimă și mai adâncă convingere a conștiinței unui popor” (*ibidem*).

În rândurile care urmează gazetarul face o trecere în revistă a rolului jucat de religie în istoria omenirii și a crimelor săvârșite în numele acesteia. Eminescu subliniază că siguranța statului român este influențată în primul rând de factori sociali și economici, chestiunea icoanelor și a portretelor fiind minoră în raport cu problemele cu care se confruntă țara. În acest sens, gazetarul pledează pentru adoptarea de reforme care să îmbunătățească starea precară a țărănimii:

„Dacă vom continua ca în trecut, a nu realiza nici o reformă pentru ridicarea claselor muncitoare, dacă prin măsuri înțelepte nu vom îmbunătăți starea țaranului, ci-l vom lăsa să

vegeteze în mizeria actuală, dacă nu se va introduce o echitate mai mare în relațiunile lui de muncă, se poate întâmpla ca efecte esteriore să aibă oarecare influență asupra celor nemulțumiți. Dar printr-o stare economică și de cultură mai dezvoltată și având bunul trai necesar, desigur că încercări esteriore de a-i ademini prin icoane și portrete n-ar avea nici un succes” (*ibidem*).

3. Articolele din „Fântâna Blanduziei”

Spre sfârșitul anului 1888, Eminescu începe colaborarea la „Fântâna Blanduziei”. Publicație politică și literară, aceasta era editată de un grup de transilvăneni, începând din 4 decembrie 1888. Revista a avut însă o existență efemeră, ultimul număr al publicației fiind editat în 31 decembrie 1889. Pentru promovarea noii gazete, redactorii solicită sprijinul lui Eminescu, care este invitat să colaboreze cu articole menite să confere autoritate noii publicații: „Îi cerurăm un singur articol – mărturisește un membru al redacției -, în care să atragă cel puțin atenția lumii înțelegătoare asupra noastră. Bun până la extrem, cum era el, ne-a promis o colaborare regulată; a primit să-l punem, în public, în capul nostru, cu condiția – pe care oricine o înțelege că am primit-o cu entuziasm – ca să ne revizuiască manuscrisele, să le aprobe, să le îndrepte sau să le respingă” (*apud* Vatamaniuc, 1996: p. 232).

Eminescu semnează articolul program al gazetei și alte câteva articole publicate în decembrie 1888 și ianuarie 1889. În editorialul care prefațează primul număr al „Fântânei Blanduziei”, jurnalistul pleacă de la observația că starea de nemulțumire a populațiilor este în continuă creștere și face o trecere în revistă a situației politice și administrative din Germania, Rusia, Franța, Italia, Anglia și Austria, concluzionând că „toate țările, puternice sau slabe, au câte-o plagă nevindecată și cred a afla, dacă nu scăparea, cel puțin ușurare, sacrificând miliarde în fiecare an militarismului, cu o spaimă și-o anxietate care crește din ce în ce. Lupta între guverne și popoare, mânia partidelor politice una în contra alteia, frământarea diferitelor clase sociale e fără îndoială forma unei boale generale a epocii. Ea se află în toate țările, deși în fiecare are un alt nume” (Opere XIII, p. 330).

Poetul atrage atenția că „o formă și mai gravă a acestei boale e cea sufletească, e nemulțumirea adâncă și melancolia, independente de legături naționale sau de altele, neprivind granițele politice și situațiunea socială, și cari umplu cu toate astea sufletul oricărui om care e la nivelul civilizației contemporane” (*idem*, pp. 330-331). În această stare de spirit a omului contemporan, afirmă jurnalistul, își află rădăcinile școala romantică, care promova evaziunea în trecut și aspirația spre un ideal mai bun, în fața prezentului dezamăgitor. La rândul său, naturalismul francez pleda pentru evidențierea laturii întunecate a existenței, iar arta modernă „chiar dacă nu se poate opri de-a recunoaște frumuseța și-a o copia, caută a o mânji, amestecând ideea că forma nobilă și pură, servă pentru scopuri puțin înalte și cari o profanează” (*ibidem*). Nici perspectiva diacronică asupra filosofiei nu este omisă de gazetar în preriul argumentativ: „Cât despre filozofie, pesimismul e la modă: Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său. Pozitivismul lui Auguste Comte nu face nici un progres; filozofii francezi nu mai studiază decât psihofiziologie, filozofia engleză nu mai merită numele de metafizică și se ocupă de chestii practice de ordine secundară, nu de soluțiunea unor probleme universale. Numai Germania are o metafizică vie, dar și aceea e întunecoasă și desperată” (Opere XIII, p. 331).

Referindu-se la textele publicate de Eminescu în ultima parte a carierei jurnalistice, D. Vatamaniuc apreciază că „Editorialul programatic *Fântâna Blanduziei*, din primul număr, este cea mai importantă mărturie din epilogul publicisticii eminesciene. Poetul oferă aici o privire retrospectivă asupra crizei economice și politice a societății din vremea sa și explică prin ea pesimismul și decăderea culturii europene. Marile curente literare romantismul și naturalismul sunt privite critic, ca și mișcarea filozofică din secolul trecut. Hegel este făcut vinovat pentru faptul de-a fi introdus frazeologia în dezbaterile filozofice. Este elogiata arta clasică și speră

în reînvierea ei în societatea modernă” (Vatamaniuc 1996, p. 233). Conștient de valoarea artistică și de potențialul înnoitor ale creației populare, jurnalistul promite cititorilor că redacția va acorda spații ample publicării materialelor aparținând creației populare.

Eminescu lămurește cititorii și în ce privește alegerea numelui noii reviste: „Arta antică însă, precum și cea latină din veacul de mijloc erau lipsite de amărăciune și de dezgust, erau un refugiu în contra grijelor și durerilor. Literatura și artele sunt chemate dar să sanifice inteligențele de această boală psihologică a scepticismului, și de aceea, în amintirea acelei arte, care putea face asemenea minuni, am pus acestei foi numele «Fântâna Blanduziei», numele izvorului ce răsară de sub un stejar în vecinătatea orașului Tibur, izvor care întinerea și inspira și despre care Horațiu spune (în piesa d-lui Alecsandri):

Fântâna Blanduziei ! vei deveni tu încă
Celebră 'ntre izvoare când voi cânta stejarul
Ce 'nfige rădăcina-i adânc în alba stâncă,
Din care ieși vioaie și vie ca nectarul” (Opere XIII, p. 331).

Textele *Formă și fond*, 1888 și *Ziua de mâine*, apărute în 11 decembrie 1888, respectiv 25 decembrie 1888 și 1 ianuarie 1889, continuă linia tematică a „Curierului de Iași”, cuprinzând critici la adresa *formelor fără fond* și a introducerii instituțiilor apusene în țara noastră. Gazetarul subliniază necesitatea îmbunătățirii condițiilor de viață ale țărănimii, singura forță productivă a țării. Articolul 1888 prezintă situația politică din Franța, Germania, Italia, Rusia și Spania, jurnalistul dovedind o bună cunoaștere a evenimentelor de pe scena politică internațională.

Articolul *Formă și fond*, din 11 decembrie 1888, reia critica junimistă a formelor fără fond, demonstrând că transplantarea unor realități specifice lumii occidentale nu a făcut decât să adâncească starea deja precară a populației: „S-a crezut acum câteva decenii că introducerea formelor exterioare de cultură apuseană va putea suplini lipsa de cultură solidă și substanțială și neajunsurile răsărite dintr-o dezvoltare neregulată a trecutului nostru istoric. Experiența însă a dovedit că introducerea de forme lipsite de cuprins sunt departe de a prezenta o compensațiune exactă a sacrificiilor pe cari le cere înființarea, că poporul sărăcește prin risipa de muncă, cu totul disproporțională cu foloasele ce le poate culege din aceste inovațiuni” (Opere XIII, p. 331).

Îngrijorat de numărul în scădere al populației alogene și de creșterea numărului de străini din țara noastră, Eminescu subliniază necesitatea adoptării de urgență a unor măsuri menite să preîntâmpine scăderea continuă a populației: „Nu numai reforma legilor agrare e necesară pentru ridicarea stărei igienice și materiale a cultivatorilor, ci o serie de măsuri bine și înțelept chibzuite, care să ție seamă de toate neajunsurile populațiunii. Dacă s-a făcut un început bun cu propunerea de reforme, mai trebuie să le urmeze acestora dispozițiuni cari să asigure sanificarea deplină a relelor ce bântuie în mod constant satele și cari, continuând cu asprimea de acum, ar putea pune în cestiune însăși existența poporului” (Opere XIII, p. 332).

În articolul 1888, din 25 decembrie 1888, jurnalistul realizează un bilanț al situației politice și economice din statele europene, demonstrând o bună cunoaștere a realităților politice specifice acestora. Franța, Rusia, Germania, Anglia, Italia sunt aduse pe rând sub lupa jurnalistului, în dorința de a evidenția situația incertă a fiecăreia, disensiunile și frământările care caracterizează lumea politică din aceste state. Gazetarul domesticește realitățile abstracte prin apelul constant la analogie: „Politica rusă seamănă c-o clădire care în orice parte are alt aspect. Înăuntrul patriarhală, în afară turburătoare, afirmând iubirea de pace și totuși grămădind trupe în apropierea frontierelor” (*ibidem*). Finalul surprinde speranța gazetarului într-un viitor mai bun, care să mențină pacea în lumea europeană: „Astfel, în toate unghiurile continentului lumea e neliniștită prin grija unui viitor încărcat de furtună și numai solitudinea dovedită de unii monarhi de a apăra și susține interesele păcii ne pot da

încredințarea că și în cursul anului viitor ne vom putea bucura de bunurile ei” (Opere XIII, p. 333).

Ziua de mâine, din 1 ianuarie 1889, este ultimul text semnat de Eminescu în „Fântâna Blanduziei” și constituie un bilanț al anului 1888, jurnalistul subliniind că „El trece fără mult folos pentru popoare, dar și fără nenorocire și calamități, căci binele suprem al păcei s-a păstrat — deși cu multe sacrificii — și Europa a fost scutită de a fi aruncată în peripețiile funeste ale unor războaie de exterminare” (*ibidem*).

Finalul textului exprimă așteptările gazetarului pentru anul 1889: „Intrăm deci în anul nou cu prevederile cele mai pacifice și aceste prevederi se vor realiza fără îndoială; ele se vor realiza cu atât mai mult cu cât în acest moment nimenea nu e în stare de-a face război. Aproape toate națiunile sunt preocupate de mari probleme politice, economice și sociale, de soluțiunea cărora atârnă viitorul lor. Deci le e cu neputință de-a se gândi la altceva. Apoi necesitatea păcii e atât de mare încât nici un suveran n-ar îndrăzni să ia asupra-și răspunderea de-a desfășura flagelul îngrozitor al războiului. Răspunderea ar fi atât de zdrobitoare încât nimeni nu consimte și nu vrea să și-o asume” (Opere XIII, p. 334).

4. Elemente de continuitate și fractură, la nivelul discursului jurnalistic

În linii mari, articolele publicate în „România liberă” și „Fântâna Blanduziei” reiau problematica abordată în paginile „Timpului”. Diferențele care apar, în această ultimă etapă a activității jurnalistice, țin mai degrabă de tonalitatea discursului publicistic. Remarcăm, în acest sens, o atenuare a virulenței și patosului verbului jurnalistic, cu care ne obișnuise Eminescu în perioada „Timpul”, o așezare în albie a discursului jurnalistic, care nu mai poartă amprenta tumultului sufletesc din anii anteriori. Dacă paginile gazetei conservatoare reflectă intensificarea atitudinii evaluative, critice, a evenimentelor de pe scena politică, textele semnate în „România liberă” și „Fântâna Blanduziei” denotă detașarea jurnalistului față de subiectele prezentate. Acesta privește de pe margine evenimentele, ajungând la un soi de neutralitate a scriiturii, din care nu mai pulsează mânia și virulența gazetarului față de faptele contemporanilor. Revolta jurnalistului față de o lume în care *atât de multe nu erau cum trebuie să fie* se făcea simțită în fiecare rând al articolelor din „Timpul”. În textele specifice ultimei etape, prezența jurnalistului în text este sporadică, lipsesc adresările directe către cititor, cu care ne obișnuise în anii anteriori, lipsește tonul sfătos care ne învăluia încă de la primele rânduri ale articolelor și care instaura un soi de complicitate jurnalist-cititor, deasupra faptelor mărunte ale politicianilor vremii.

Așa cum spuneam în rândurile anterioare, unii exegeți privesc cu rezerve colaborarea lui Eminescu la „România liberă” și „Fântâna Blanduziei”, pe motiv că acesta nu ar mai fi scris nimic după prăbușirea fizică, în iunie 1883. Opinia că poetul nu ar mai scrie nimic după îmbolnăvirea sa este respinsă de Dumitru Vatamaniuc, care amintește că tot acestei perioade îi aparține traducerea gramaticii sanscrite, mărturie impresionantă a unui efort intelectual susținut și cu totul remarcabil sub raportul stăpânirii mijloacelor de expresie. Nu poate fi trecută cu vederea, spune eminescologul, nici corespondența sa din acești ani, de-o perfectă acuratețe și luciditate². Un argument în sprijinul paternității textelor ar fi și acela că articolele publicate acum poartă semnătura poetului. Este extrem de interesantă opțiunea gazetarului de a-și semna textele din această ultimă perioadă cu inițialele M.E., după ce o carieră întreagă refuzase să facă acest lucru sau recursese la pseudonime. Poate fi aceasta semnul asumării unei concepții sociale, politice și culturale, exprimată în întreaga sa carieră jurnalistică, dar poate fi și dovada recunoașterii unei profesii care i-a frământat existența, făcându-l să renunțe, poate, mai devreme la o lume ca nelumea.

² Vezi, în acest sens, D. Vatamaniuc, *Lămuriri asupra editării publicisticii din 1882— 1883 ȘI 1888-1889*, în ediția Perpessicius, Opere XIII, p. 10.

Lectura articolelor relevă o atenuare a spiritului virulent, cu care ne obișnuise jurnalistul în etapele anterioare, și restrângerea spațiului de desfășurare a discursului critic. Nu mai întâlnim în articolele acestei epoci desfășurarea amplă a discursului critic și virulența limbajului polemic din perioada „Timpul”. Colaborarea la „România liberă” și „Fântâna Blanduziei” încheie practic cercul publicisticii politice eminesciene, inaugurat de articolele din „Federațiunea”, din 1870. Dacă în textele debutului Eminescu realiza o critică a dualismului austro-ungar, articolele din „Fântâna Blanduziei” prezintă retrospectiva evenimentelor economice și politice de pe scena vieții europene, exprimând în același timp speranțele gazetarului într-un viitor mai bun.

Semn al uneia dintre cele mai precipitate epoci din istoria națională, publicistica eminesciană obligă discursul jurnalistice al vremii să îmbrace haine noi, să se primenească, atât la nivelul construcțiilor retorice, cât și la cel al mijloacelor de expresie. Un merit incontestabil îi revine gazetarului Eminescu în analiza critică a evenimentelor de pe scena politică din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Dincolo de nuanțele sau tușele pe care le primesc de-a lungul activității editoriale, articolele relevă organicitatea scrisului eminescian, care aduce în atenția cititorului probleme definitorii pentru gândirea și simțirea gazetarului.

BIBLIOGRAFIE:

- Călinescu, G., (1976), *Opera lui Mihai Eminescu*, 2 vol., Editura Minerva, București.
- Creția, Petru, (1980), *Publicistica lui M. Eminescu*, prefață la M. Eminescu, *Opere IX*, ediția Perpersicius, Editura Academiei, București.
- Ibrăileanu, Garabet, (1970), *Spiritul critic în cultura românească*, Junimea, Iași.
- Ilincan, Vasile, (2006), *Mihai Eminescu – publicist*, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, Suceava.
- Noica, Constantin, (1975), *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Editura Eminescu, București.
- Noica, Constantin, (2003), *Introducere la miracolul eminescian*, Humanitas, București.
- Oprea, Al., (1983), *În căutarea lui Eminescu gazetarul*, Editura Minerva, București.
- Spiridon, Monica, (2003), *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, București.
- Spiridon, Monica, (2009), *Eminescu sau despre convergență*, Scrisul Românesc, Craiova.
- Vatamaniuc, D., (1985), *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*, Junimea, Iași.
- Vatamaniuc, D. (1996), *Publicistica lui Eminescu 1877-1883, 1888-1889*, Editura Minerva, București.
- Vazaca, Marina, (1993), *Argumentarea în publicistica eminesciană*, în „România literară”, nr 17, p. 10.

IDEOLOGY AND NARRATIVE IN HEMINGWAY'S WAR FICTION

Edith-Hilde KAITER

"Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract : Starting from the assumption that war has never been beautiful and that "everyone dies", although memorable representations of it have tried to glorify it since time immemorial, one can underline the fact that, even from the very beginning, these war narratives have either served as mythical, supernatural interpretations of significant aspects of one particular culture or have attempted to tell, in more objective and more secular terms, the causes and effects of military confrontations.

The present paper is devoted to Hemingway's war fiction (both related to World War I and to the Spanish Civil War). It deals with the interplay between ideology (especially war discourse, both in literary traditions and in public speeches) and Hemingway's fictional narrative itself.

Keywords: Hemingway, war fiction, narrative, ideology, degeneration.

Hemingway's outlook on war, as it appears in his war fiction, largely depends on a rather special war experience he had in World War I, but also on a certain artistic environment, as well as some distinct ideological constraints. Trying to introduce what the typically American artistic response to World War I is, John Limon thinks that the Americans did not have the seemingly endless trench experience that defined the English, French, and German memory of World War I. But when Americans did get a measure of the experience, they still mainly saw in World War I a clash between the individual's imagination and authority. The enemy is always the army, the police, and friendly governments.¹ We can find illustrations to support Limon's belief by resorting to both modernist (Hemingway's *A Farewell to Arms*) and postmodernist (Heller's *Catch-22*) war fiction. However, in spite of all that, in Hemingway's war writing there seems to be an invitation to accept this as part of a game worth playing, even if the risks are high. War or anti-war discourse?

"Everyone dies" is the fatalist close of a war narrative, where even the narrator's death can be arranged, as in Erich Maria Remarque's *All Quiet on the Western Front*. Hemingway includes in *For Whom the Bell Tolls* the story of the partisan Kashkin, "dead since April." "That is what happens to everybody," Pablo said, gloomily. "That is the way we will all finish."² The transition from a platitude about mortality to an informed prediction seems one of Hemingway's common gestures, and sometimes it is difficult to note whether there is Hemingway's irony hiding behind the scene: "They won't get us," Frederic Henry says, "Because you're too brave. Nothing ever happens to the brave." "They die of course," Catherine replies. "But only once," Frederic says.³ Well, at this point, the reader is probably invited to appreciate Catherine's realism and Frederic's 'manly' attitude.

War is, in a sense, the adequate pattern of narrative, usually based on dramatic conflict, and both the protagonist and the reader are supposed to be aware of that. Even the distinction between brave and cowardly deaths that Frederic Henry alludes to cannot be

¹ John Limon, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994, p. 89.

² Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940, p. 14.

³ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993, p. 139.

sustained. If a coward seen as the antihero dies a thousand deaths... "The coward dies a thousand deaths, the brave but one'.... [The man who first said that] was probably a coward.... He knew a great deal about cowards but nothing about the brave. The brave dies perhaps two thousand deaths if he's intelligent. He simply doesn't mention them."⁴ There is also the situation when the brave are on the other side and die a stupid death: "We were in a garden at Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that."⁵

From one point of view, war narrative has entirely degenerated. Narrative is all there is here: no characterization, no atmosphere and no individual style. From another point of view, war narrative has entirely degenerated. One German (to whom three sentences are devoted) becomes three Germans (two sentences) become all Germans (one sentence), all this amounting to the end to all of them. A rejected ending of *A Farewell to Arms* – "That is all there is to the story. Catherine died and you will die and I will die and that is all I can promise you"⁶ – might as well read, "That is all there is to stories, and to their accompanying heroes."

The realization – with which Hemingway struggled during his entire career – that the tendency of narrative is towards its own exclusion can be linked to Peter Brooks's proposal of a Freudian narratology. As adapted by Brooks, the Freudian masterplot may be summarized as a delayed death-seeking, the delay assuring that all life will seek "the right death, the correct end."⁷ This is nowhere more obvious than in a war narrative like Hemingway's.

In the shadow of Hemingway's work, the Freudian/Brooksian theory is surprisingly optimistic. A true answer to World War I would be a theory of why human beings might seek what we might call 'the wrong kind of death', not in keeping with their lives, not at the end of a satisfactory life story.

Writing a World War I narrative, following this model, is difficult. Allowing the plot simply to do what it wants to do without any obstacles – everyone dies – and one has obtained a perfect anti-novel. In Brooks's terms, this would amount to a rhetorically impossible plot of an extended metaphor. Everyone, according to Hemingway's war narrative, is alike; the world has reached a moment of stasis that is emblematic of death. Hemingway's style is the sign of his attitude toward this somber realization.

In *For Whom the Bell Tolls*, (1940) both Jordan and Maria are special in their own way; in *A Farewell to Arms*, the heroine, though initially neurotic, is a martyred saint at the end, but the hero, if courteous and experienced, is terribly ineffectual, while Jake Barnes, mainly because of his wound, is only a passive spectator.

The technical question of *For Whom the Bell Tolls* is how to keep the narrative from failing too soon, as the main character is, in a different way from Jake Barnes, spiritually crippled by it.

What Hemingway in effect narrates in this civil war novel is the breakdown of narrative, as the intention that the collapse of the narrative is an analogy for dying. The artist surrogate of the book is not Jordan (only an apprentice writer) but Pilar, who appears to be his mentor, assuming a sort of mother figure, but also that of a teacher of writing, one might say. When she tells the terrible story of the execution of the fascists in Pablo's town, Jordan

⁴ Ibid., p. 140.

⁵ Ernest Hemingway, *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York: Scribner's, 1938, p. 105.

⁶ Michael S. Reynolds, *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976, p. 113.

⁷ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Vintage/Random House, 1984, p.103.

thinks, "If that woman could only write,"⁸ and, surprisingly, takes her grim realism/naturalism as his model, while we attempt to read Hemingway within the Modernist war fiction framework. We take, as a consequence, her narrative as an emblem of this war book. Pablo had devised, as Pilar narrates it, a very cruel way of executing the fascists of his town. One by one they are to be led out of the Ayuntamiento, and forced between two lines of Republicans (armed with flails) until they arrive at a cliff over which they are all to be thrown. Once again, fate may be read in lines; but the lines do not seem to work properly, the narrative seems to break down.

To this point each death is personalized, the mob's fury against the fascists assuming various cruel forms. Don Ricardo's courage stirs the mob to an undifferentiated anger, and when the cowardly Don Faustino tries to imitate Don Ricardo, the crowd decides to humiliate him (by not beating him) before pushing him over the cliff. Now the crowd loses its ability to distinguish humans altogether; when Don Guillermo, a fascist but otherwise a respectable person, emerges, they harrass him as well. "They had had such success joking at Don Faustino that they could not see, now, that Don Guillermo was a different thing."⁹ A fat grain buyer, insurance agent, and money lender appears next; the blood-drunk crowd rushes him, jumps on him, and beats his head on the "stone flags of the paving of the arcade and there were no more lines but only a mob."¹⁰ Finally the executioners storm the Ayuntamiento; "I saw the hall full of men flailing away with clubs and striking with flails, and poking and striking and pushing and heaving."¹¹ All those who are murdered are put in a cart and thrown over the cliff.

The breakdown in the lines equals the breakdown in the capacity of the people to produce 'appropriate' deaths; the most vivid narrative in the book concerns the short-circuiting of narrative in Jordan's, as well as in the reader's consciousness. The artistic challenge of the book is to create a story out of the breakdown of story. In less formal terms, the challenge is to test whether a tragically abrupt death can be made to feel appropriate. But death eventually makes nonsense of any discriminating skills that may keep the reader's interest in reading – or in living. If the Russians are forced to abandon Madrid, the wounded Russians have to be killed; the presence of these corpses would not implicate the Soviet Union, because "nothing proved a naked dead man was a Russian. Your nationality and your politics did not show when you were dead."¹² *For Whom the Bell Tolls* stops just before Jordan's death. If it had continued, the book would have reached the absurd. It would have made nonsense of itself: it would have narrated the death of indiscriminate nobodies, irrespective of which side they may be, moving, through the terrible and the absurd, into the realm of the anti-hero and of the 'anti-war anti-book'. Jordan, like Hemingway himself at the end of his Spanish civil war experience, is confused, overwhelmed, unable to rise above the chaos.

There are almost no metaphors in *A Farewell to Arms*. Yet the book begins and ends with metaphors, as if to literalize the metaphoric connection of beginnings and endings in rounded narratives. On the second page of the book there is this odd simile: "the two leather cartridge-boxes on the front of the belts, gray leather boxes heavy with the packs of clips of

⁸ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993, p. 134.

⁹ Ibid., p. 117.

¹⁰ Ibid., p. 121.

¹¹ Ibid., p. 125.

¹² Ibid., p. 238.

thin, long 6.5 mm. cartridges, bulged forward under the capes so that the men, passing on the road, marched as though they were six months gone with child.”¹³

This may be seen as the foreshadowing of the death of Catherine in childbirth; it equates birth and death, men and women, war and peace. Death invades the womb: Catherine Barkley's child is dead in the third paragraph of the novel, his story as short-circuited a narrative as can be imagined. He is twice dead at birth.

The second-to-last sentence of the novel contains another of Hemingway's rare metaphors. Henry insists on seeing his dead wife, but it “wasn't any good. It was like saying good-bye to a statue.”¹⁴ The metaphor is perfectly justified. In an early scene, Henry had visited Catherine at her hospital, formerly the villa of a rich German. Everywhere there are marble busts, in the office, along the hall. “They had the complete marble quality of all looking alike. Sculpture had always seemed a dull business – still, bronzes looked like something. But marble busts all looked like a cemetery.”¹⁵ Catherine is not merely statuesque at the end but also marmoreal. Hemingway has done something complex exceedingly simply: he suggests that Catherine is already absolutely non-Catherine because she seems or rather is inhuman, marmoreal, in her death from the moment of dying; she is like all other dead bodies in the way all busts are alike; she bears a resemblance to busts that are reminiscent of cemeteries; she has become metaphorizable no matter the vehicle; her final metaphor is reminiscent of early paradigms of likeness so that her death is an ending, artistically speaking.

The death becomes a meta-artistic matter: the corpse is a statue but statues are inferior art. They have no temporal dimension – even going along a series of marble busts gives no temporal interest to them, as the experience does not change. Hemingway does not merely use metaphor to suggest an appropriate ending to a metonymic narrative. He artistically simulates the short-circuiting of a young life by allowing metaphor to act as a rejection of metonymy. In one rejected ending of the story, Hemingway tries to tie up all loose strands:

You can stop a story anytime. The rest goes on and you go on with it. On the other hand you have to stop a story. You have to stop it at the end of whatever it was you were writing about.¹⁶

What if what an author was writing about does not have an end? One can close – one can affect closure – if the subject is early death. In opposition to the Freudian/Brooksian model, there is no rush for Catherine's death: “The world breaks everyone and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry.”¹⁷

When Henry writes that they “knew the baby was very close now and it gave us both a feeling as though something were hurrying us and we could not lose any time together,” one realizes what is hurrying them. The fact that Catherine, despite her heroic spirit, dies quickly (once unconscious, “it did not take her very long to die”¹⁸) turns out to indicate that the heart of modernist war narrative of the kind Hemingway writes is the inappropriateness of the form of death.

The book's metonymy quite frequently takes the form of a deliberate digressiveness. Hemingway explicitly makes the digression an emblem of a peacetime aesthetics. When he goes on leave, Henry does not visit the priest's beloved Abruzzi, which hurts the priest's

¹³ Ibid., p. 4.

¹⁴ Ibid., p. 332.

¹⁵ Ibid., p. 28.

¹⁶ Michael S. Reynolds, *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976, p. 47.

¹⁷ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993, p. 249.

¹⁸ Ibid., p. 311.

feelings. He tells the priest that “it was what I had wanted to do and I tried to explain how one thing had led to another.”¹⁹ The sections of the book in which Catherine and Frederic seem to escape the war are simply metonymic: “Outside, in front of the chalet a road went up the mountain. The wheel ruts and ridges were iron hard with the frost, and the road climbed steadily through the forest and up and around the mountain to where there were meadows, and barns and cabins in the meadows at the edge of the woods looking across the valley. The valley was deep and there was a stream at the bottom that flowed down into the lake and when the wind blew across the valley you could hear the stream in the rocks.”²⁰

The opposition of hyper-metonymic style and super-metaphoric war means that there can hardly be a truce between them; there turns out to be no separate narratological peace. The relation of war activities to peace activities must, therefore, itself be the warfare of metaphor and metonymy. Once in Switzerland, Catherine and Henry walk and ski, and Henry boxes, as if strenuous physical activity and even violent male competition are conceptually proximate to war but not essentially like it. Much is risked in the proximity; when Catherine asks, early on, “Do we have to go on and talk this way?”²¹ she registers the will-to-power of Hemingway’s style. What Limon has called the metonymic method might be rephrased as the fetishistic method; sport or style substitutes for a missing term their resemblance to which is uncertain rather than certain and negligible. But the alternative to Catherine and Henry’s peace is the original war of perfect inhuman metaphoricity.

John Limon asks himself and the reader if peace is a metaphor of war in Hemingway’s novel. World War I is spatially invasive: Catherine dies in Switzerland simultaneously with a German breakthrough. It is temporally pervasive: “There is no finish to a war.”²² Every activity becomes war activity. Fergy tells Catherine and Frederic that they will never marry: “You’ll fight before you’ll marry.” “We never fight,” they protest. “You’ll die then,” she says. “Fight or die. That’s what people do. They don’t marry.” Then she relents for a moment. “Maybe you’ll be all right you two. But watch out you don’t get her in trouble. You get her in trouble and I’ll kill you.”²³ The three alternatives are dying, fighting, and getting pregnant (followed by murder). All turn out to be one thing after all. This is metaphor run riot: every action leads to death, and style cannot, finally, escape it, says Limon.²⁴

In *The Sun Also Rises*, which is not a war novel, Hemingway’s bellicose attitude acquires an aesthetic dimension. Bullfighting may be “pure or false aesthetics”: Romero’s “purity of line” as opposed to the “false aesthetics of the bullfighters of the decadent period.”²⁵ Whenever there is a duel, there is the temptation of a metaphorical connection of war with style itself: violence is performative for Romero, and personality emerges in his actions. Nevertheless, one end of the equation is missing: if there is a connection of the bullfight with the prose, will we find one of war with the bullfight? There is at least a metaphoric connection of the war-castrated Jake with the steers. If Romero’s aesthetic ideal is expanded as follows – “holding the purity of line through the maximum of exposure” – and if sincerely working in the “terrain of the bull” gives the “sensation of coming tragedy,”²⁶ then what war, bullfighting, and writing have in common is an ideal of grace being at risk.

¹⁹ Ibid., p. 13.

²⁰ Ibid., p. 289-290.

²¹ Ibid., p. 18.

²² Ibid., p. 50.

²³ Ibid., p. 108.

²⁴ John Limon, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994, p. 98.

²⁵ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, New York: Scribner’s, 1940, pp. 168, 215.

²⁶ Ibid., pp. 168, 213-214.

Whether one likes this or not, Hemingway's lifelong view was that war and bullfighting are alike. And then, to go a step further on the macho road of what we might call Hemingwayan war discourse, bullfighting, war and boxing are alike. War and bullfighting require grace under castration-anxiety, but the killing of an animal is spiritually superior to the killing of a man. Anselmo, representing one of Hemingway's moods, thinks in *For Whom the Bell Tolls*: "How could the Ingles say that the shooting of a man is like the shooting of an animal. In all hunting I have had an elation and no feeling of wrong."²⁷ Apparently, this would distinguish war from bullfighting, hunting, and fishing. Further, Romero's ideal of oneness with the bull is just what modern warfare, since the advent of machine guns, tanks, and bombing raids, prohibits. Or should the line be drawn between bullfighting and boxing? The black boxer in Vienna is a noble savage, but Cohn is contemptible. (The book seems to admire big boxers and despise small ones who fight smaller – Cohn is a middleweight trained as a featherweight.)

Carlos Baker's otherwise well-documented biography (Baker is also the editor of the author's massive correspondence) claims that Hemingway was willing to "teach his readers how to fish or shoot or watch a bullfight or a revolution."²⁸ It is worth mentioning here, just in passing, that, because of his wound while he was an ambulance driver in Italy during World War I, Hemingway had never tried to join the Spaniards in the famous chases with bulls in the streets, least of all to face a bull in the arena. In the manuscript of *The Sun Also Rises*, Hemingway pays as much attention to boxing as to bullfighting, but perhaps he omits the boxing exposition on the judgment, also recorded in Baker, that "boxing looked pale beside this great sport" of bullfighting.²⁹

This passage about war writing seems to end ambivalently: "In the war in Italy when I was a boy I had much to fear. In Spain I had no fear after a couple of weeks and was very happy. Yet for me not to understand fear in others or deny its existence would be bad writing. It is just that now I understand the whole thing better. The only thing about a war, once it has started, is to win it – and that is what we did not do [in Spain]. The hell with war for a while, I want to write."³⁰

One may read the above as 'to hell with war', which sounds even more anti-war than the title of *A Farewell to Arms*, but that would be a mistaken interpretation, I think, as it is based on an incomplete statement. What Hemingway says, actually, is 'The hell with war for a while, I want to write.' After a while, the author might come back to war, and then write another memorable novel. This interpretation is supported by other statements by Hemingway, such as the one in the introduction to *Men at War*, which, according to the subtitle, contains 'the best' war stories of all time: "Learning to suspend your imagination and live completely in the very second of the present minute with no before and no after is the greatest gift a soldier can acquire. It, naturally, is the opposite of all those gifts a writer should have."³¹

Not only is the war itself missing (after all, it is the war that disabled Jake) from *The Sun Also Rises*, but allusions to it are also deleted from the notebook version of the novel

²⁷ Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940, p. 442.

²⁸ Carlos Baker, *Hemingway, the Writer as Artist*, 4th edition, New Jersey: Princeton University Press, 1972, p. 244.

²⁹ Ibid., p. 129.

³⁰ Larry W. Phillips, *Ernest Hemingway on Writing*, Scribner, 1230 Avenue of the Americas, New York, 1984, p. 23.

³¹ Ernest Hemingway, *Men At War: The Best War Stories of All Time*, New York: Crown, 1942, xxvii.

wherever possible. However, Hemingway's novels which deal with the First World War and the Spanish World War figure prominently, developing Hemingway's special war discourse and special war hero.

BIBLIOGRAPHY

BAKER, Carlos, *Hemingway, the Writer as Artist*, 4th edition, New Jersey: Princeton University Press, 1972.

BROOKS, Peter, *Reading For the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Vintage/Random House, 1984.

HEMINGWAY, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993.

HEMINGWAY, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York: Scribner's, 1940.

HEMINGWAY, Ernest, *Men At War: The Best War Stories of All Time*, New York: Crown, 1942.

HEMINGWAY, Ernest, *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York: Scribner's, 1938.

HEMINGWAY, Ernest, *The Sun Also Rises*, New York: Scribner's, 1940.

LIMON, John, *Writing After War, American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1994.

PHILLIPS, Larry W., *Ernest Hemingway on Writing*, Scribner, 1230 Avenue of the Americas, New York, 1984.

REYNOLDS, Michael S., *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1976.

THE DRAMATIC MODEL IN THE CONSTRUCTION OF CAMIL PETRESCU'S NOVELS

Ariana BĂLAȘA

University of Craiova

Abstract: Camil Petrescu stands out as a central figure in Romanian literature thanks both to the complexity of his novelistic and dramatic work and to his fondness for theoretical knowledge, reflected in a variety of literary themes and topics. A charismatic presence and an innovative writer with an open mind towards the new techniques in Western literature and philosophy, Petrescu often emerged as an unusual presence in a segment of literature, prose, which was plagued Romanian authors' constant lack of synchronization vis-à-vis Western literature. The connections which can be drawn between Petrescu's theoretical voice and his voice as a novelist and playwright are numerous and open up endlessly new ways of interpreting a series of writings which are deeply rooted in these theoretical endeavours. Having failed as a playwright due to the nature of his theatrical formula, which was better suited for reading rather than for stage performance (the theatre 'of ideas'), Petrescu did excel, however, in applying the theatrical pattern to novels, not only in terms of structure, but also in terms of what he demanded from the actors, especially in the footnotes of Procust's Bed.

Keywords: Camil Petrescu, model, theatre, novel, theoretical.

Pe scena teatrului totul fiind joc de măști, această funcție este asumată de fiecare element al reprezentației: decorul ascunde un spațiu prozaic pentru a construi un altul, costumele, gesturile, mișcarea transformă actorul în altceva pentru a-l putea integra în lumea operei, iar spectatorul devine părtașul mascării imperfecte, angrenat în acest joc de scenă. „căci masca, oricare ar fi ea, ascunde pe de o parte, și scoate la iveală pe de alta, fiind, preponderent, un element vizual, și impunându-se în primul rând ca imagine. Apoi, ea presupune o generalizare, o eliminare – dacă putem spune așa – a individualului, optând, intuitiv, pentru soluția <<realistă>> în sensul medieval al termenului, conferind, astfel, un soi de realitate <<scenică>> materială ideii abstracte. În acest fel, masca devine, de-a dreptul și în totalitate, un adevărat semn al <<teatralității>>, în sensul cel mai larg al termenului.”¹ Personajul dramatic, ca prezență virtuală care nu accede la existență decât în jocul scenic, e o potențialitate imaginară în spațiul lecturii; pe când personajul de roman e o „ființă de hârtie” (E. M. Forster), personajul teatral depășește această condiție, „întrupat” în actor.

Teoretician al de-teatralizării, în sensul coborârii vieții de pe scenă, în stradă, Camil Petrescu pledează pentru un roman al cărui subiect capătă caracterul exemplarității numai în măsura în care existența trăită și notată devine semnificativă pentru personaj și nu pentru cititor. Dar cum teatrul trebuia să fie unul al „conflictelor puternice” și al „zdruncinărilor de conștiință”, spectatorul (sau cititorul) era inevitabil părtaș la această mistificare și obligat la o (re)cunoaștere a problematicei existențiale impuse. Eșuând oarecum în plan teatral, scriind un

¹ Rodica Grigore, *În spatele măștilor și dincolo de ele*, în revista „Dacia literară”, nr. 92 (5/2010), Anul XXI, pp. 117-118

teatru „de idei” destinat mai mult lecturii decât reprezentărilor scenice, rămas fără ecou în rândul spectatorilor, Camil Petrescu a excelat însă în aplicarea tiparului teatral în roman, atât la nivelul construcției, cât și la nivelul cerințelor pe care le impune actorului în subsolul paginilor din *Patul lui Procust*. Așadar nu numai personajul poartă această amprentă (lat. persona, „mască de teatru”), ci întreaga operă, al cărei reprezentant este.

„Dramatizarea” naratorului, în concepția lui Wayne C. Booth², implică disocierea naratorului de autor, prezența simultan perceptivă a ambilor, autorul își construiește un alt eu în timp ce își creează opera, observatorii și naratorii actori corespunzând distincției dintre narator și actanți.

Luând în discuție criteriul conștientizării actului scrisului, naratorul camilpetrescian poate fi o ipostază a lucidității înregistrării trăitului – după modelul din *Doctor Faustus* (Fred) al lui Thomas Mann sau a celei „naive”, fără conștiința că vorbesc, gândesc sau scriu o „operă literară”, după modelul lui Meursault (doamna T.), un statut ambiguu având Ștefan, deoarece puținele sale referiri explicite la faptul că scrie nu îndreptătesc cititorul să-l califice ca narator ce își asumă pe deplin acest rol. Această raportare la actul de a scrie va avea consecințe în alternarea secvențelor de scenă și de rezumat, în raportul dintre *telling* și *showing*. Naratorul care declară ostentativ că „povestind în scris, retrăiești din nou aceleași întâmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel...” nu se va mulțumi să prezinte numai povestea după-amiezii de august, ci va interveni în „text” cu mici enclave pentru a-și preciza poziția.

În *Patul lui Procust*, spațiul de joc propriu-zis al romanului este o suită de reflecții, monolog interior și notații ale stărilor interioare, iar scena după-amiezii de august este patul Emiliei, spațiu al non-comunicării, al pseudo-dialogului. Teatrul, artă a rostirii cuvântului, oferă în relația dintre Fred și Emilia o comunicare ratată, care nu se mai realizează complet nici la nivelul verbal, nici la nivelul gestual (atingere, îmbrățișare). Paradoxal, această atmosferă reușește să creeze o lume, confirmând reflecția lui Max Picard că „nu ne putem reprezenta o lume care să fie numai a cuvântului, în schimb ne putem reprezenta o lume care să fie numai a tăcerii.”

Ceea ce reprezintă culisele (notele de subsol) – mască pentru camuflarea materiei ordinare a romanului tradițional – permite identificarea unor elemente specifice artei teatrale: intrarea în scenă a personajelor, orientarea lor în materia de ficțiune, prezența scenelor și a dialogului, a „vocilor” etc.

Ficțiunea epistolară, care multiplică punctele de vedere și vocile într-o construcție tradițională, prin adoptarea diferită a vocii de către un emițător și un destinatar cu roluri interșanjabile, are în *Patul lui Procust* un statut aparte. „Răspunsul” la scrisorile doamnei T. apare în notele de subsol și se constituie într-o explicație auctorială, în vreme ce corespondenței lui Ladima i se răspunde prin comentariile lui Fred – funcție preluată de la autor, fără a se deghiza însă, deoarece nu e constrâns să împrumute nume sau atitudini străine.

Pentru organizarea materiei „din susul” paginii, fiecare intervenție „scriptică” are un rol bine definit: scrisorile doamnei T. ca uvertură la dialogul dintr-*O după-amiază de august* (nucleul propriu-zis), *Epilogurile* – replici ale orchestrărilor de acorduri. Gestul lui Fred de a înmâna textul caietelor sale Autorului echivalează cu intenția de a transforma documentarul în operă de ficțiune. Însă prin înmânarea acelorași caiete doamnei T. de către Autor, acesta renunță la rolul de regizor (care dirija din culise desfășurarea evenimentială), de creator (al textului romanului) pentru a deveni spectator – textul este destinat scenei, adică vieții în care fiecare își joacă (Emilia) sau își scrie rolul, ca propriu textier (doamna T., Ladima, Fred

² v. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976

Vasilescu), executând partitura pe care și-a rezervat-o interpretării și de aceea Autorul nu știe mai multe decât „spune”.

Intrarea în ficțiune, la spectacolul propus de după-amiaza de august se făcuse prin periplul eliptic al scrisorilor doamnei T., ieșirea se face printr-o dublă enigmă (a lui Ladima și a lui Fred), cititorului revenindu-i rolul de spectator al spectacolului propus de roman.

Prin desfășurarea principalelor semnificații ale funcționării elementelor constitutive în textului dramatic camilpetrescian, și analizarea instrumentului esențial, limbajul teatral, este necesară și evidențierea modului în care acesta din urmă se aplică structurilor semnificative narative. Astfel că ceea ce numim dublă enunțare teatrală, care presupune prezența simultană a discursului de personaj destinat unui alt personaj, dar și discursului de autor destinat unui spectator, (cele două tipuri de discurs având statut logic diferit), își asumă o dublă existență în planul scriiturii.

Observăm că această dublă enunțare nu aparține exclusiv domeniului teatral, ci se extinde și la spațiul narativ, din vreme ce se regăsește în povestirea homodiegetică cu destinatar ficțional, prezent în text, și implică existența unui destinatar care este cititorul însuși. Dublă este și deschiderea din romane, mai ales în notele substanțiale din *Patul lui Procust*, care tind să concureze prin problematică, scrierile propriu-zis teoretice. Dar dialogul tinde să capete un alt caracter în textul narativ, căci el se bazează preponderent pe corespondență, interesant fiind în acest mod, tocmai actul de a scrie care presupune și implicații de ordin existențial sau, de ce nu, devine chiar un mod de recunoaștere a existenței protagoniștilor. Aceasta este modalitatea lor principală de a acționa. Dialogul prin corespondență capătă de asemenea și funcția de a trasa o paralelă între destine.

Debutul romanului se axează pe literaturizarea scrisorilor prin deturnarea lor de la destinatarul de drept, și tocmai acest artificiu narativ este un prim indiciu al ficționalității și al încercării de structurare a materiei narative.

Noutatea și originalitatea operei camilpetresciene constă în faptul de a fi un roman despre roman, despre a scrie despre însuși procesul scrierii, împlinind astfel ceea ce s-ar putea numi fenomen al autoreferențialității. Notele împrumută tonul binecunoscut al pamfletului când vorbește despre „meșteșugul”, „meseria” pe care arta actoricească o presupune.

Remarcăm aceleași accente violente și în ceea ce privește „stilul” scriitoricesc, deși această condamnare a stilului nu implică automat supremația spontaneității, e vorba mai degrabă de o poetică subtilă care presupune asumarea unei strategii narative proprii. Aplicarea acesteia la structurile romanești este analogă cu elementul spontaneității de grad secund, a spontaneității mimate, cu pretenții de autenticitate, așa cum tehnicile pe care le propunea în teatru *commedia dell'arte* aduceau în prim plan elementul improvizației, fiind vorba desigur de un efort al elaborării.

S-ar putea contura o paralelă cu jocul registrelor narative din *Patul lui Procust* unde notele autorului din subsolul paginii (uneori destul de ample), pe marginea „documentelor” înfățișate dezvoltă, cu certitudine, experiența anterioară a dramaturgului și aderarea la un sistem de valori comun întregii activități literare care vizează instituirea autenticității. Intertextualitatea dobândește un loc important în logica textului prin aceste manifestări.

Prin toate acestea textul narativ capătă relevanță din perspectiva analogiilor ce decurg inevitabil din însoțirea lui cu textul dramatic propus de autor. Teoretician declarat al poeziei autenticității, romancierul Camil Petrescu nu se putea pronunța decât în favoarea restrângerii câmpului narativ, la ceea ce Gérard Genette numea în *Introducere în arhitectură. Ficțiune și dicțiune*, povestire de tip „personal” sau „la persoana întâi” și anume, aceea care dezvăluie statutul naratorului homodiegetic. Acesta își îndeplinește rolul în povestire atunci când este el însuși personaj al întâmplării, și astfel vocea „eului-narator” se suprapune cu aceea a „eului-erou”. În acest mod se face diferențierea de celălalt tip al narațiunii pe care povestirea heterodiegetică îl presupune, caracteristicile vocii narative reducându-se în esență la

deosebirea de persoană, cititorul îl descoperă în acest mod pe naratorul neimplicat, aflat în afara povestirii care devine aici o povestire impersonală, desfășurată la „persoana a treia”. Naratologia subliniază aici statutul povestitorului, care nu este unul dintre personaje.

Cele câteva considerații sumare asupra statutului instanței narative, ne pot ajuta să refacem traseul parcurs de personalitatea scindată a naratorului în spațiul ficțional al romanului *Patul lui Procust*. Implicarea vocii narative, participantă la desfășurarea evenimentelor, este o pledoarie în favoarea onestității scrierii, a credibilității și a posibilității de a susține principiul autenticității ce străbate de altfel, întreaga creație a autorului.

Căutarea unor personaje, „naratori în potență” presupune tot aceeași dominantă a autenticității pentru că, așa cum afirmă autorul, vorbind despre coordonatele structurale ale operei lui Marcel Proust, „Nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc...”

În *Patul lui Procust*, „dosarul de existență” se realizează pe baza surselor „scriptice” înrudite cu genul nonficțional al autobiografiei: scrisorile doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu, scrisorile intime ale lui G. D. Ladima.

Astfel strategia narativă e susținută de mai multe planuri, focalizarea nu mai este în acest caz unică, așa cum se observă în romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* care dezvoltă tipul narațiunii homodiegetice susținută doar din perspectiva protagonistului Ștefan Gheorghidiu. Aici regăsim ceea ce s-a numit „o structură voit policentrică, pluridimensională, în care jocul centrilor și al axelor de semnificare degajă o polisemie bogată, în principiu mereu deschisă. Ceea ce nu exclude în *Patul lui Procust* nici ierarhizările de perspectivă”.

Dar tocmai „jocul iradierilor multiple (și coexistente) de sens șochează într-o astfel de structură literară complexă.” Ele au în vedere de fapt axarea pe o problematică a comunicării esențială în roman dincolo de sintaxa textului, către semantica lui și anume către semnificația „dosarului de existență” oferit spre lectură cititorilor săi. „Dealtfel, pentru înțelegerea unor referințe din aceste scrisori, sunt negreșit necesare câteva lămuriri, fie și cu prețul unui ocol chiar de la început. Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. Am avut întotdeauna convingerea – și azi mai înrădăcinat ca oricând – că „meseria”, „meșteșugul” sunt potrivnice artei. În cronicile mele de teatru, de pildă, am cerut adesea, gândind că numai astfel se va regenera arta actoricească la noi ca directorii de teatru să încerce să-și recruteze interpreții principali nu dintre ucenicii care au făcut conservatoarele, cât mai ales atrăgând în lumina rampei dintre personalitățile care și în alte regiuni și-au dovedit capacitatea de creație. (...) Dar teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităților puternice și al dislocărilor de conștiință. (...) Arta teatrului are nevoie tocmai de firi de structură excepțională.”³

Esențial în fragmentul citat este tocmai procesul intertextual care dezvăluie de fapt o complementaritate cu alte texte, (cu „cronicile teatrale”) iar în acest mod se poate spune că i se induce cititorului o lectură în dublu sens. De aceea, cititorul este invitat să colaboreze la procesul scrierii, în direcția întregirii semnificațiilor. Astfel semnalele emise de autor își selectează într-un anumit fel auditoriul, iar în subtext se prefigurează existența tipului de „Cititor Model” care presupune, potrivit considerațiilor lui Umberto Eco (în *Lector in fabula*), existența unei „competențe enciclopedice specifice”. Tot el numește autorul și cititorul, „strategii textuale” care împreună contribuie la construirea și instituirea unui sens în logica textului. Notele capătă importanță prin capacitatea lor de a institui o adevărată poetică a lecturii. Notele de subsol au rolul de a institui aici un plan secund, asemănător aceluia al dramaturgului care vorbește în indicațiile didascalice ale textului dramatic. Firește, nota trimite cititorul la un text de referință, Genette afirmând că avem de-a face și cu un destinatar

³ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura Eminescu, 1978, pp. 5-6

al notelor, pentru că ele se adresează în principal, cititorului textului. Nota de subsol are de asemenea, uneori, funcție de digresiune sau de comentariu. Tot prin modalitatea digresivă încearcă și autorul să-și reafirme teoriile teatrale, abandonând parțial materia epică în care ne inițiază autorul (pe care l-am putea numi convențional, neavizat), ipostaziat în figura doamnei T.

De altfel, vom regăsi „dislocările de conștiință” proprii personajelor teatrale, sau „firile de structură excepțională” invocate, întrupate și în aceste „êtres de papier” ale configurației romanești.

Vocea autorului, din subsol, care își propune să organizeze un adevărat „dosar de existențe”, compus din mărturiile scriitorilor (în aparență ocazionali), este pe de altă parte îndreptată spre căutarea unui potențial personaj în piesa sa *Act venețian*, astfel încât, tot în această notă care face un adevărat elogiu al regiei autentice teoretizate de dramaturg, insinuează și posibilitatea ieșirii personajului, a doamnei T., din paginile ficțiunii. Intenția tinde să capete, pentru cititor, în procesul lecturii, amprenta autenticității.

„Eu credeam însă că doamna T. ar fi putut arăta posibilitățile de mare artistă și așa fi fost bucuros să apară în *Act venețian* de pildă. (...) Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice (având, pe deasupra, un comerț, la propriu și la figurat, cu arta și cetitul), doamna T... ar fi dat o viață neobișnuită rolurilor de femeie adevărată. (...) Firul care mă dusese la gândul spectacolului era că realiza două dintre indicațiile pe care, în paranteză, le impuneam eroinei din *Act venețian*. (...) Vorbea adică „repede, cu pauze inteligente între propozițiunile frazei”, nu cu acele penibile pauze între silabe care constituie ceea ce se cheamă în lumea teatrală, „dicțiunea” (...) Atunci privirea ei vie, ca a unui hipnotizator liniștit spunea mai întâi singură fraza în așa mod că vorbele nu făceau parcă decât să repete ce au spus ochii”, chiar cum ceream eu în cealaltă indicație care păruse, cum mi-am dat seama, mai târziu, în timpul repetițiilor, cu altă interpretă, de neînțeles.”⁴ (s.n.)

Prin acest amplu discurs asupra capacității eroinei de a deveni exponent dramatic, se poate stabili o paralelă cu fragmentul omonim, prin care este caracterizată Alta, eroina *Actului venețian*, pentru care „fiecare frază o precede cu privirea, așa că pare că vorba nu repetă decât ce au spus întâi ochii...”

Prin intertextualitate se face referire la o experiență presupusă a cititorului care este invitat să părăsească și el spațiul ficțiunii, iar acest periplu al cunoașterii care obligă la transcenderea textului, denumeste ceea ce Eco denumea în studiul său intitulat *Șase plimbări prin pădurea narativă*, „plimbări inferențiale”. Desigur că acestea nu sunt altceva decât niște „plimbări imaginare în afară de pădure” (metafora pădurii definește însăși structura narativă, cu asumarea tuturor implicațiilor de ordin semantic dar înseamnă și acceptarea simultană a existenței unui spațiu susceptibil în permanență de a fi supus explorării). Procesul receptării se împlinește (cu succes) întotdeauna hors du texte, dacă cititorul este deja un cunoscător al intertextului dramatic, sau chiar al celui romanesc, prin referirea ulterioară (tot în spațiul rezervat notelor de subsol) la romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

Una dintre caracteristicile pe care nu le putem omite ar fi reprezentată și de strategia autorului, atunci când scoate în evidență caracterul facultativ al lecturii acestor însemnări din subsol, prezente doar „pentru cititorii care au mai mult timp liber”, sau cu referire la unul din poemetele lui Ladima, expus tot infrapaginal, „pentru cititorii care vor s-o cunoască”, iar uneori, într-un post-scriptum auctorial, se aduce o explicație mai amplă cu referire la statutul acestora: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul e ficțiune pură. Chiar dacă

⁴ Camil Petrescu, *op. cit.*, ed. cit. pp. 7-8

unele întâmplări, aci anonime, sunt născute prin sugestie dintr-altele, care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie ale autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare.”⁵

În acest procedeu se poate recunoaște și sublinia o adevărată „poetică a rupturii,” iar notele infrapaginale dezvoltă și o strategie interesantă care vizează destinatarul și acțiunea asupra acestuia, iar dacă destinatarul notelor trebuie să fie în mod firesc cititorul textului, autorul instituie condiția lecturii facultative a acestora. Procesul este evidențiat și de Genette în lucrarea amintită, care afirmă în acest caz, că notele nu se adresează în consecință decât unor anumiți cititori interesați și de eventualele considerații complementare sau digresive prezente aici, așa încât au și o funcție accesorie în ordinea textului, (pe lângă cele de explicitare sau digresive).

O lectură specializată ar putea recunoaște aici semnele unui proces de captatio benevolentiae prin care autorul urmărește tocmai să anime interesul cititorului său, invitându-l într-o manieră subtilă și indirectă la lectură. O intenție similară este regăsită și în considerațiile teoretice ale autorului cu privire la statutul indicațiilor regizorale ale textului dramatic, așa cum mărturisea autorul în *Addenda la Falsul tratat*: „... comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sunt o tradiție și o necesitate, desigur și din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfățișează în genere el însuși, celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreți...”⁶

Așadar nu putem recunoaște aici decât tot acele deziderate ale dramaturgului pe care le cerea împlinite în textul teatral. Dar pe de altă parte analogia care se instituie vizează mai ales statutul facultativ al acestor note (fie ele regizorale – teatrale, fie note infrapaginale – narrative) care se referă la lectura facultativă pe care o „recomandă”, căci, acestea sunt destinate tocmai cititorilor avizați, și în măsură să le recepteze chiar în sensul dorit de autor, în planul narativității acest lucru relevă ideea intenției de a modela propriul cititor, de a-i orienta către lectură, de a-și construi în definitiv un adevărat „cititor model”.

Notele joacă un rol și în completarea imaginii propriu-zise a personajelor, ele relevă faptul că autorul abandonează construcția clasică, acea compartimentare fixă în planuri narrative deosebite, cum ar fi acela al personajelor și al autorului, aici aceste două perspective fiind conjugale, în vederea susținerii poeticii autenticității. Preocuparea constantă pentru fenomenul teatral este evidentă chiar și prin personajele pe care le regăsim în text și în legăturile (mai mult sau mai puțin calitative) pe care acestea le au cu lumea teatrală. Astfel că în *Patul lui Procust*, prin figura vulgarei actrițe Emilia Răchitaru, nu intenționează decât să incrimineze în subtext, realitatea teatrală degradată a momentului.

Una dintre sursele notei (de subsol) este identificată în textul științific, de către Genette, astfel că și acest lucru nu ar putea fi decât un argument în favoarea principiilor autenticității și al verosimilității faptelor cuprinse în „dosarele de existențe” pe care le construiesc pe rând mărturiile doamnei T., și mai apoi cele ale lui Fred Vasilescu.

În urma acestor considerații, nu putem decât concluziona, în maniera proprie lui G. Genette: „Si la note est une maladie du texte, c’est une maladie qui, comme quelques autres, peut avoir son bon usage.”⁷

Aceeași structură dramatică se reflectă în toate dramele conștiinței eroilor camilpetrescieni, deoarece intenționalitatea de tip cognitiv și tensiunea lăuntrică ce presupune implicit dorința de a cunoaște (iubirea sau sensul existenței relevat prin iubire) se răsfrânge asupra vieții interioare a unor personaje precum Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ștefan

⁵ idem., *ibid.*, p. 163

⁶ Camil Petrescu, *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, Editura Minerva, 1971, Colecția „Biblioteca pentru toți”, p. 153

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987, p. 330

Gheorghidiu, Fred Vasilescu sau Ladima, care își asumă aproape perseverent și cu luciditate, propria existență în mod fatal legată de trăirea dilematică.

Bibliografie

Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1991.

Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997.

Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Editura Univers, 1994.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987.

Rodica Grigore, *În spatele măștilor și dincolo de ele*, în revista „Dacia literară”, nr. 92 (5/2010), Anul XXI.

Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura Eminescu, 1978.

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Editura pentru literatură, 1962.

Camil Petrescu, *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru toți”, 1971.

DENIS DIDEROT: À LA RECHERCHE DE LA « LUMIÈRE DES LUMIÈRES¹ »

Elena Mihaela ANDREI

"Apollonia" University of Iași

Abstract : The ambivalence or the ambiguity of Diderot's thought constitutes, besides all, his originality. His need for the Lights of reason, but also of the spiritual dimension, his critical mind, but also his quest of the mystery are found in his conduct of life, the last one being the real source of his work. The man of the reason is not exclusively the man of the barricades or the man of the non-compromise, but also the man of the borders. In order that the freedom of thought could work and escape the authority (that the German philosopher Kant evoked, for example, in his very well known article entitled "Was ist Aufklärung?"), it needs pure or/and gravitational borders.

Keywords: light(s), enthusiasm, enlightenment, rationis lux, barricades, borders

Le XVIII^e siècle est le siècle des penseurs radicaux², mais aussi le siècle de Malebranche, de Diderot, de Swedenborg, de Saint-Martin, d'Eckartshausen, de Rousseau, de Joseph de Maistre ou de Madame de Staël. Et, curieusement ou non, dans le ventre du Crocodile³ vont cohabiter, au moins pour un temps, les hommes à la recherche de la « prospérité dans la lumière », ceux à la recherche de la « lumière des lumières » et les « hommes du désir⁴ ». L'« étrange prodige que cette conjonction des contraires: *siècle de désir et siècle de raison*⁵ » provoque-t-il l'indigestion au crocodile ou non ? Si l'on pense à Diderot, il peut être l'un des meilleurs exemples que l'on puisse citer dans ce contexte.

Diderot, le défenseur de la raison et de l'esprit critique qui soutient vigoureusement l'effort de « multiplier sur le terrain français les centres de lumières⁶ », est à la fois le sympathisant et le critique acerbe des théosophes (au sens d'illuminés). Comme les critiques l'ont remarqué, Diderot des *Pensées philosophiques*, de l'*Interprétation de la Nature* ou de la *Promenade du Sceptique* n'est plus le même dans *Le rêve de d'Alembert* ou dans la *Lettre sur*

¹ L'expression est empruntée de Mme de Staël: « (...) car s'il y avait une vérité philosophique ou naturelle, une vérité enfin qui combattit la religion, cette religion ne serait pas ce qu'elle est, la lumière des lumières. » (voir Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Préface par M. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1839, p. 521).

² Que l'on songe par exemple à Voltaire, d'Holbach, Fontenelle, Bayle, Condorcet, etc.

³ L'image symbolique qui représente la France du XVIII^e siècle et que l'on rencontre dans un livre signé Louis Claude de Saint-Martin (1743-1803), *Le crocodile ou La guerre du bien et du mal arrivée sous le règne du Louis XV; Poème épique-magique en 102 chants dans lequel il y a de longs voyages, sans accidents qui soient mortels; un peu d'amour sans aucune de ses fureurs; de grandes batailles, sans une goutte de sang répandue; quelques instructions sans le bonnet de docteur; et qui, parce qu'il renferme de la prose et des vers, pourrait bien en effet, n'être ni en vers, ni en prose*, Paris, Librairie du Cercle Social, 1976.

⁴ L.C. Saint-Martin, *L'homme du désir*, édition établie et présentée par Robert Amadou, Paris, Rocher, 1979.

⁵ Gérard Gayot et Michel Pécheux, « Recherches sur le discours illuministe au 18^e siècle: Louis-Claude de Saint-Martin et les "circonstances" », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisation*, n. 3-4, 1971, p. 681.

⁶ Roger, Jacques, « La lumière et les lumières », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 20, 1968, p. 174.

les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Pour que l'on puisse donner crédit à la pertinence de cette remarque, il fallait trouver et donner des exemples concrets dans son œuvre littéraire. Notre but n'est pas pourtant d'inventorier ou de multiplier les exemples, mais de dégager plutôt les traits spécifiques de la pensée de cet écrivain, c'est pourquoi nous nous penchons seulement sur quelques fragments, tirés de l'article « Théosophes », que Diderot rédige pour l'*Encyclopédie*. Il nous semble que ces passages sont assez suggestifs par rapport à ce que l'on entend par l'ambivalence ou par le dualisme de la pensée de cet auteur:

Théosophes, voici peut-être l'espèce de la philosophie la plus singulière. Ceux qui l'ont professée, regardaient en pitié la raison humaine; ils n'avaient nulle confiance dans sa lueur ténébreuse et trompeuse, ils se prédisent éclairés par un principe intérieur surnaturel et divin qui brillait en eux, et s'y éteignait par intervalles, qui les élevait aux connaissances les plus sublimes lorsqu'il agissait, ou qui les laissait tomber dans l'état d'imbécillité naturelle lorsqu'il cessait d'agir; qui s'emparait violemment de leur imagination, qui les agitait, qu'ils ne maîtrisaient pas, mais dont ils étaient maîtrisés, et qui les conduisait aux découvertes les plus importantes et les plus cachées sur Dieu et la nature: c'est ce qu'ils ont appelé la *théosophie* [...] Les théosophes ont passé pour des fous auprès de ces hommes tranquilles et froids, dont l'âme pesante ou rassise n'est susceptible ni d'émotion, ni d'enthousiasme, ni de ces transports dans lesquels l'homme ne voit point, ne sent point, ne juge point, ne parle point, comme dans son état habituel [...] Ils se croient inspirés, et ils le sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle et divine, mais par une prudence particulière et extraordinaire [...] Les passions ont chacune leur physionomie particulière. Les traits s'altèrent sur le visage à mesure qu'elles se succèdent dans l'âme. Le même homme présente donc à l'observateur attentif un grand nombre de masques divers [...] L'enthousiasme est le germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises [...] Le monde intérieur est la figure de l'homme; l'homme est le monde occulte, car les choses qui sont visibles dans le monde, sont invisibles dans l'homme; et lorsque ces invisibles dans l'homme se rendent visibles, les maladies naissent [...] Socrate avait son démon, Paracelse le sien, et ce n'étaient l'un et l'autre ni deux fous ni deux fripons, mais deux hommes d'une pénétration surprenante, sujets à des illuminations brusques et rapides, dont ils ne cherchaient point à se rendre raison⁷.

Retenons de ce fragment la « raison ténébreuse et trompeuse », le monde « intérieur et occulte », choses « visibles et invisibles », théosophes « éclairés, inspirés, fous » vs les « hommes tranquilles et froids » et l'enthousiasme comme « germe de toutes les grandes choses ». Il paraît que le « rationalisme froid » et les « hommes froids » se déterminent réciproquement, tandis que les théosophes et les illuminés sont plutôt caractérisés comme ayant un caractère plein d'émotion et d'enthousiasme.

Dans un autre ordre d'idées, on peut constater que Diderot n'utilise nulle part dans ce fragment, cité ci-dessus, la dénomination d'*illuminé*, mais celle de *théosophe*. Remarquons toutefois que le portrait du théosophe qu'il brosse est presque analogue au portrait qu'on donne couramment de l'illuminé dans les dictionnaires du XVIII^e siècle. Il faut prêter attention dans ce contexte au fait que l'on distingue trop rarement d'une manière claire les deux substantifs- *illuminé* et *théosophe*- pour qu'on puisse dégager et montrer les traits qui pourraient les séparer, du reste on les considère synonymes.

⁷ Diderot, Denis, *Œuvres complètes* III, 1^{er} partie contenant *Dictionnaire Encyclopédique*, JO-PO, Paris, A. Belin, 1818, p. 723-774; l'auteur français s'inspire presque littéralement du chapitre *De Philosophis mosaicis et christianis* de l'ouvrage en latin, signé par Jacob Brucker: *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, Leipzig, 1741.

Il nous paraît également important de mettre en évidence la manière dont se définit l'illuminisme (en tant que théosophie) par rapport à la théologie et à la philosophie rationnelle, puisque, selon certains critiques, la confusion entre ces mots, si elle se produit, pourrait déplacer les cadres conceptuels de chacune d'elles, les superposer et générer ainsi des ambiguïtés. Fabre d'Olivet, et plus tard les adeptes de ses théories, soulignaient que la théosophie commence où cesse la philosophie rationnelle et finit là où commence la théologie. Nous avons l'impression que ces limites tracées par Fabre d'Olivet ne sont pas si tranchées, au contraire les doctrines s'intègrent et se nourrissent sans cesse.

Dans la première phrase de cet article de Diderot sur les théosophes, on trouve le mot « philosophie »: « Théosophes, voici peut-être l'espèce de la philosophie la plus singulière ». Comment faut-il comprendre cette association entre théosophe et philosophie ? Quelle est l'acception que Diderot aurait pu donner au mot philosophie ? S'agit-il d'une philosophie rationnelle (comme dans le cas de Fabre d'Olivet) ou d'une philosophie chrétienne qui l'une et l'autre sont les plus singulières ? Ou bien la philosophie et les philosophes comme la théosophie et les théosophes portent déjà en eux les signes de leur décadence ? Quoi qu'il en soit, l'ambivalence de la pensée de Diderot persiste. Car, si on prend le sens que les dictionnaires des Lumières donnent au mot *philosophie*, c'est-à-dire, celui de raison (contrairement au mot théologie qui désigne à la fois raison et sentiment) ou, plus récemment, le syntagme par lequel Viatte nommait la philosophie du XVIII^e siècle comme « l'implacable philosophie qui détruit les mythes consolants », alors la pensée contradictoire et ambivalente de Diderot peut derechef être mise en discussion et analysée.

Si nous admettons donc l'équivalence entre raison et philosophie, nous pouvons alors dire que c'est la raison elle-même qui, une fois devenue « la plus singulière », ouvre la voie aux théosophes à la folie que Diderot nommait. Ce malentendu que l'article de Diderot naît dans l'esprit du lecteur, pourrait être clarifié si on voit déjà dans l'usage des termes *philosophie et théosophes* le signe d'une dégradation. De plus, si on pense à la date de la publication de l'article écrit par Diderot pour l'*Encyclopédie*, on pourrait constater du point de vue historique et culturel que l'on était déjà en plein phénomène de décadence de certaines doctrines et significations des concepts.

Jean Yves Durand reprend, pour sa part, un passage d'un livre de Robert Darnton qui porte sur les Lumières et où l'on peut trouver à nouveau ce qualificatif de « froid » avec la même acception que Diderot lui donne. Durand situe la fin des Lumières une fois avec le mesmérisme et notamment « lorsque simultanément à la profusion des cosmologies populaires, les Français lettrés [...] ont tendance à rejeter le *froid rationalisme* [...] en faveur d'une nourriture intellectuelle plus exotique et aspirent à une science enveloppée de mystère qui dépasse la raison⁸. » Comme nous avons pu le montrer, Saint-Martin, Jacob Boehme, Martinès de Pasqually ou Swedenborg valorisent, chacun à sa manière, le sentiment révélateur d'énergie et de lumière divine que l'espace intime, celui de l'« église intérieure », cache au détriment du « rationalisme froid ». En forçant un peu le contexte, on peut se demander si ce n'est pas ce rationalisme froid que les pré-romantiques- héritiers de l'illuminisme et des illuminés consacrés ou minores- rejettent en faveur de l'imagination exploratrice de nouveaux espaces géographiques plus exotiques ou des espaces mentaux excentrés de la raison et recentrés dans le rêve, l'hallucination, le délire plus au moins raisonnés ? Sans développer cette idée, nous nous contenterons d'anticiper le livre, en deux volumes, d'Auguste Viatte qui porte sur les sources occultes du Romantisme. En gros, l'auteur y réussit à mettre en question et à montrer l'influence que l'illuminisme et les autres doctrines, parmi lesquelles l'occultisme, l'ésotérisme, le gnosticisme, ont eue dans l'inspiration de « petits romantiques »

8 Robert Darnton, cité par Jean Yves Durand, *Des Lumières aux illuminés ? Le regain des ésotérismes*, Paris, Bayard, 1998, p. 519; c'est nous qui soulignons.

et, implicitement, dans le développement du romantisme français en tant que doctrine littéraire.

Dans l'une des études que Jean Fabre consacre à Diderot, on peut lire que même si cet auteur français s'est toujours laissé guider par la raison, il n'a pas pu rester insensible aux rêveries des illuminés sur l'unité de l'univers, sur l'«abolition des confins ou sur la réversibilité de la matière et de l'énergie⁹». Paradoxalement ou non, c'est justement cette ambivalence subtile qui permet à la fois à l'écrivain français des *Pensées philosophiques* de sympathiser avec les théosophes et d'ironiser sur leurs chimères. Dans ce contexte, nous rappelons l'avis de Mortier qui affirme que Diderot se montre ironique envers les «chimères» des théosophes, mais qu'il apprécie pourtant ces théosophes «en ce qui les opposent à un rationalisme étriqué: leur faculté d'enthousiasme et d'émotion, leurs illuminations soudaines, leur sens de l'analogie universelle¹⁰». L'enthousiasme¹¹ auquel Diderot accordait sans réserve son crédit et qui revient assez souvent sous la plume des critiques intéressés du XVIII^e siècle, définit très bien, à travers les diverses acceptions qu'on lui donne, le mouvement de pensée qu'on nomme illuminisme; c'est un concept clé qui désigne le contraire de ce que les lumières de la raison visent. On peut d'ores et déjà noter que l'enthousiasme trouvera pleinement son importance et sera vraiment réhabilité dans les écrits de Mme de Staël, plus particulièrement, dans *De L'Allemagne* où l'écrivaine lui consacre d'ailleurs un chapitre entier.

Y. Belaval ajoute, pour sa part, que l'ironie de Diderot à l'égard de tout ce qui renvoie au mysticisme «n'est pas exclusive d'un intérêt passionné pour les manifestations d'enthousiasme, de l'imagination, du génie des illuminés allemands¹². » Cette ambivalence de la pensée de Diderot, stratégique ou non, pourrait être, au moins, la recherche d'adaptation au siècle et, implicitement, à une compréhension de la raison et du mysticisme défini, au sens le plus large, comme une relation de complicité. Cependant, si on admet que

l'illuminisme l'attirait, l'occultisme était condamné par lui et l'ésotérisme le rebutait [...] Car si l'attitude de Diderot en face de l'illuminisme et surtout des illuminés n'est pas celle d'un adepte, elle est comme nous dirions aujourd'hui d'un sympathisant. [...] C'est en toute lucidité d'esprit que Diderot a admis la convergence ou l'interférence en sa pensée de deux traditions, tendances ou exigences: celle du rationalisme expérimental et celle de l'illuminisme pré ou para scientifique¹³.

Définir l'attitude de Diderot envers l'illuminisme et les illuminés en termes de sympathie est, à notre avis, l'une des meilleures façons que Beval a pu choisir pour réussir à mettre en évidence l'ambivalence de la pensée de l'écrivain français. Sympathiser, contrairement au sentiment d'empathie, signifie à la fois s'impliquer personnellement, donc avoir l'âme polarisée et rester pourtant centré, c'est-à-dire, vivre la sympathie intelligemment. Autrement dit, Diderot vit sa sympathie lucidement, ce qui lui permet de ne pas se perdre dans l'autre, mais de jouer à la fois avec deux tendances, non en relation d'opposition, mais dans

9 Fabre, Jean, «Diderot et les théosophes», *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1961, p. 221.

10 Mortier, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Droz, 1969, p. 52.

11 Sur cette question voir l'article de Roland Mortier dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 403-407.

12 Belaval, Yvon, «Lumière et illuminisme», in *Lumières et Illuminisme*, Actes du Colloque International (Cortona, 3-6 octobre 1983), Textes réunis par Mario Matucci, Pisa, Pacini Editore, 1983, p. 14.

13 Fabre, Jean, «Diderot et les théosophes», *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1961, p. 220- 222.

une dialectique qui arrive à intégrer, comme dans un processus alchimique, l'une et l'autre de ces tendances dans un seul espace mental.

En revanche, si Fabre nie les sources occultes de la pensée de Diderot, son collègue M. Ehrard soutient exactement le contraire. Compte tenu de l'atmosphère intellectuelle dans laquelle se développe et s'épanouit la pensée de Diderot, Ehrard lance l'idée que « l'intuition maîtresse de Diderot n'est pas sans *affinités* avec les vieilles méditations alchimiques¹⁴. » Même si on reconnaît l'impossibilité de valider l'idée d'une filiation directe entre Paracelse ou Francis Colonna par exemple et Diderot, on a cependant considéré qu'une « influence indirecte » entre les deux premiers et l'auteur français n'est pas exclue: « Quand, à la manière de Colonna, Diderot fait naître la *sensibilité active* de la *sensibilité inerte*, n'explique-t-il pas précisément le visible par l'invisible¹⁵ ? » Si on réussit à pénétrer l'hermétisme des théories élaborées par Paracelse, on comprendra que l'invisible, avant d'être le générateur de toute naissance (« Tout émane du dedans et naît des invisibles et occultes¹⁶ »), ne s'oppose pas au visible, donc au réel, au contraire, il est aussi bien le réel, la réalité visible; il est dans le visible. Il nous reste à formuler l'idée que Diderot, loin de se proposer une démarche aussi théorique et aussi complexe que Paracelse ou Colonna avaient adoptée, cherche, lui-même, à sa manière, l'invisible dans le visible, donc, la lumière dans les lumières.

Un autre aspect qui attire vraiment notre attention, c'est la distinction que le critique Fabre fait entre « illuminisme », « occultisme » et « ésotérisme ». Cette démarche nous incite à revoir de plus près les définitions de ces trois termes, étant donné que cette distinction vient contredire les définitions ambiguës de l'illuminisme que l'on a trouvées soit dans des dictionnaires, soit dans des études consacrées exclusivement ou partiellement à ces trois termes. Plus précisément, l'une des tendances – plutôt sporadique que constante – c'est de mettre entre illuminisme, occultisme et ésotérisme un signe d'égalité et de couper ainsi les possibles nuances, susceptibles de les différencier. Nous renvoyons dans ce sens à l'ouvrage d'Antoine Faivre sur l'ésotérisme du XVIIIe siècle qui considère l'ésotérisme et l'illuminisme comme équivalents: « Rappelons-le: l'illuminisme du XVIIIe siècle, cela signifie l'ésotérisme de cette époque¹⁷. » Notons que les dictionnaires du XVIIIe et XIXe siècle parmi lesquels le *Dictionnaire des Lumières* dirigé par Michel Delon et le *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* donnent une définition tranchante de l'illuminisme en distinguant ce courant de pensée des autres doctrines: « Souvent associé, voire abusivement confondu, avec d'autres orientations (ésotérisme, théosophie, hermétisme, mystique spéculative...) qui entretiennent avec lui des rapports certains, il convient, en effet de l'en distinguer¹⁸. » Ce mélange des termes, de leur superposition, juxtaposition, intégration, glissement, équivalence ou, enfin, de leur distinction nette, nous oblige à prendre une position critique par rapport au trinôme qui a été évoqué tout à l'heure. À notre avis, et l'une et l'autre de ces deux tendances opposées trouvent leur justification si nous faisons appel au contexte de l'évolution historique de ces trois termes, compte tenu de l'éclectisme qui était à la mode au XVIIIe siècle, de l'afflux des connotations qui circulaient synchroniquement et des cadres multiples dans lesquels ces trois termes étaient utilisés. La Franc-maçonnerie, comme nous l'avons dit, abritait toutes sortes de pratiques à la fois illuministes, ésotériques et occultes.

14Ehrard, Jean, « Matérialisme et naturalisme: Les Sources occultes de la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n. 13, 1961, p.190 (c'est nous qui soulignons).

15Ibid., p. 199.

16Ibid.

17 Faivre, Antoine, *L'ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, Paris, Seghers, 1973, p. 2.

18 Servier, Jean (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, PUF., 1998, p. 638.

Si l'on fait une analyse comparative entre Diderot (traducteur de Shaftesbury¹⁹) et Mme de Staël, même s'ils font partie de générations différentes, ils revendiquent et prônent, les deux, l'importance du rôle que l'enthousiasme joue dans leur vie et dans la littérature²⁰. Toutefois, au-delà du fait que le terme évolue constamment dans l'œuvre de Diderot vers des acceptions différentes, nous constatons que, même si les deux écrivains donnent à l'enthousiasme une acception sacrée (l'enthousiasme comme feu sacré, donc comme inspiration), une différence s'opère notamment dans la position qu'ils prennent par rapport au sacré. Si Mme de Staël lie toujours l'enthousiasme à Dieu et cherche à le maintenir tout en restant en permanente relation avec la Divinité, Diderot, en revanche, se confronte avec le problème de maintenir l'inspiration sans avoir recours à Dieu.

En guise de conclusion, Roland Mortier souligne que « lumières et sensibilité appartiennent à des ordres différents, mais elles peuvent se fortifier mutuellement; elles vont dans le même sens et tendent vers la réalisation d'un type complet, dont le bonheur consistera non pas à se mutiler d'une part de soi-même, mais à assumer pleinement tous les aspects de son "moi"²¹ ». En d'autres termes, pour accéder à une connaissance vraie de l'être humain et de l'univers dans lequel il vit, il faut recourir également aux deux types de connaissance: la connaissance rationnelle, abstraite et la connaissance intuitive, spirituelle qui, les deux, relèvent presque toujours d'un même principe d'analogie liée, à son tour, à un examen épistémologique ou à un problème ontologique. C'est ce principe unificateur des contraires qui a permis, à notre avis, aux exégètes non seulement d'éviter les définitions réductrices et peu révélatrices, regroupées donc dans diverses catégories, mais surtout de pouvoir englober dans leur analyse sur Diderot, l'homme et l'écrivain, les « paradoxes du siècle des Lumières ».

Bibliographie

BELAVAL, Yvon, « Lumière et illuminisme », in *Lumières et Illuminisme*, Actes du Colloque International (Cortona, 36 octobre 1983), Textes réunis par Mario Matucci, Pacini Editore, Pisa, 1985, p. 9-17.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes* III, 1er partie contenant *Dictionnaire Encyclopédique*, JO-PO, Paris, A. Belin, 1818, p. 723-774.

Ehrard, Jean, « Matérialisme et naturalisme: Les Sources occultes de la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n. 13, 1961, p. 189-201.

FABRE, Jean, « Diderot et les théosophes », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1961, p. 203-222.

FAIVRE, Antoine, *L'ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, Paris, Seghers, 1973.

GAYOT, Gérard, PÉCHEUX, Michel, « Recherches sur le discours illuministe au 18^e siècle: Louis-Claude de Saint-Martin et les "circonstances" », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisation*, n. 3-4, 1971, p. 681-704.

BRUCKER, Jacob: *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, Leipzig, 1741.

SAINT-MARTIN, L.C., *L'homme du désir*, édition établie et présentée par Robert Amadou, Paris, Rocher, 1979.

19 L'auteur anglais du livre *Lettre sur l'enthousiasme*, Le Livre de Poche, 2002.

20 Voir Michele Newman, *L'enthousiasme chez Diderot et Mme de Staël*, New York, Fordham University, 1984.

21 *Ibid.*, p. 123.

- DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.
- NEWMAN, Michele, *L'enthousiasme chez Diderot et Mme de Staël*, New York, Fordham University, 1984.
- MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Droz, 1969.
- DARNTON, Robert, *Des Lumières aux illuminés ? Le regain des ésotérismes*, Paris, Bayard, 1998.
- ROGER, Jacques, « La lumière et les lumières », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 20, 1968, p. 167-177.
- Servier, Jean (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, PUF, 1998.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, *Lettre sur l'enthousiasme*, Le Livre de Poche, 2002.

ARCHAIC LEXICAL ELEMENTS IN THE UNIVERSAL CHRONICLE BY MIHAIL MOXA

Iuliana Valentina BOBOACĂ

University of Pitești

Abstract: The analysis of archaic elements in Old Romanian language (XVIIth century), in terms of linguistics, seeks both a description of the phenomenon under literary norms of the time, but also a reference to the situation in current Romanian language.

Keywords: archaic, borrowing, slavic, linguistics, language.

Limba n'are niciun caracter regional, ci e vădit adaptată după aceia din cărțile bisericești: nu arare ori se întâlnesc și arhaismele din acestea, precum și condiționalul cu să, întrebuițarea unor perfecte simple învechite, că feaciu, și a unor cuvinte anticvate, precum sunt mesereare, cărtulariu, ș.a.

N. Iorga¹

1. Un capitol captivant al istoriei limbii române îl constituie vechile scrieri. Primul manuscris al celei mai vechi cronici scrise în limba română este datat din anul 1620 și aparține călugărului vâlcean Mihail Moxa. Pare surprinzător, dar cercetarea limbii române literare din secolul al XVII-lea amintește în treacăt de relevanța lingvistică a textului istoriografic analizat. Astfel, în *Istoria limbii române literare* (Alexandru Rosetti, Boris Cazacu, Liviu Onu, București, 1981), se acordă o importanță foarte mare literaturii istoriografice originale, începându-se cu *Letopisețul Țării Moldovei*, realizat de Grigore Ureche, dar acesta este scris cu circa două decenii după *Cronica universală* a lui Mihail Moxa, iar copiile sunt mult mai târzii. În mod similar, *Istoria limbii române literare* (St. Munteanu, V. Țăra, 1983) face referințe destul de sumare, amintind doar existența operei, iar la cercetarea stilurilor funcționale se începe, pe baza unei motivații restrictive, cu opera lui Dimitrie Cantemir. Nu s-a luat în calcul traducerea lui Mihail Moxa, dar aceasta prezintă un pas important de eliberare de canoanele traducerilor religioase, și, în același timp, de elemente de originalitate în interpretarea fenomenului istoric: „apreciem saltul pe care-l realizează Mihail Moxa... dându-ne o sinteză istoriografică de largă cuprindere, constând în transpunerea în românește, după un plan propriu, într-o redactare cu elemente de originalitate, a mai multor izvoare bizantino – slave”².

1.1. Meritul lui B. P. Hasdeu în ceea ce privește textul cronicii nu se cuantifică doar în tipărirea acestuia în primul volum al monumentalei opere *Cuvente den bătrâni*, cât mai ales în minuțioasele observații lingvistice cuprinse în *Notanda*, partea de încheiere. În opinia sa, limba călugărului nu e cu nimic mai prejos decât a cronicarilor, vechimea sa constituind un avantaj³.

1.2. Importanța acestei cronici constă în primul rând în vechimea ei: este prima scriere istoriografică în limba română care s-a păstrat. Chiar textele religioase s-au realizat ca traduceri în număr mic până la acea dată, oferind baza de studiu a altei modalități de manifestare a limbii române în afara textelor religioase.

¹ Iorga, 1925: 237.

² G. Mihăilă, în introducerea *Cronicii universale*, 1989: 27.

³ Hasdeu, 1983: 302.

Corespunzător conținutului său tematic, deși a fost realizată de o personalitate religioasă, traducerea și combinarea surselor istoriografice pe care le reprezintă nu se supune determinărilor canonice la care erau supuse textele cu mesaj biblic, ce se înscriau într-o anumită tradiție a echivalărilor lexicale și structurale care nu putea fi încălcată.

2. Aparținând unui text istoriografic și nefiind o cronică autohtonă de tipul cronicilor brâncovenesti de mai târziu, în care subiectivitatea cronicarilor și stilul encomiastic le apropiu mai mult de stilul beletristic, textul cronografului de la Govora inițiază cu succes stilul științific în cultura română, în care autorul este preocupat nu să transpună adevărul în altă lumină decât cea reală, pentru a rămâne în grațiile personalităților istorice, ci de obiectivitatea lui, de adecvarea lui la mesajul transmis de textele sursă.

2.1. O lucrare istoriografică originală, având însă caracter encomiastic, fusese realizată mai înainte, pe la 1600 (este vorba de *Cronica lui Mihai Viteazul*, scrisă de Teodosie Rudeanu), care însă nu s-a păstrat decât în referințe colaterale și în redacții târzii.

Tot în direcția diversificării stilurilor funcționale, care contribuiau în mod convergent la consolidarea normelor limbii literare, se poate vorbi de traducerea, în jurul anului 1620 a unor cărți populare importante ca *Alexandria*, *Floarea darurilor* și *Rujdenița*.

2.2. Principalul obiectiv al acestor scrieri, în special al celor științifice, era să depășească o anumită stare de conservatorism a lexicului, lipsa de perspectivă spre modernizarea și occidentalizarea lui. În acest sens, cercetătorii au subliniat: „Compartimentul cel mai vitregit de pe urma întinsei epoci de nefolosire sistematică în scris a limbii române, a fost, fără îndoială, vocabularul. Îndelungatul contact cu un mediu cultural neromanic, precum și strânsa relație cu slavona, folosită exclusiv în biserică și administrație, cu celelalte limbi de cultură din Europa, au defavorizat sute de ani dezvoltarea lexicului românesc literar”⁴.

3. Când se studiază un text de limbă veche, ies la iveală două fapte de limbă: cele care se încadrau în norma epocii și cele care încă se regăsesc în uzul actual al vorbitorilor, fiind incluse în norma dominantă. În studiul de față, am avut în perspectivă faptele care țin de norma epocii și anume elementele lexicale arhaice, termeni care nu se mai găsesc în lexicul cotidian al vorbitorilor. În ceea ce privește limba cronicii, cercetătorii au notat că „adaptată după aceea din cărțile bisericești, nu conține caractere regionale, ci doar unele arhaisme”⁵. Dar, după aproape patru sute de ani, cuvintele care atunci erau neologisme, ca de altfel și o parte din termenii curent folosiți, au devenit arhaisme, ce constituie obiectul de studiu al prezentului articol.

3.1. Termenii arhaici care au atras mai mult atenția sunt scriși în ordine alfabetică:

a: *aciuară* = adunară (11v: 103); *adoară* = a doua oară (125r: 192); *adurmi* (7v: 101); *adurmire* = moarte (47r: 133); *agaréni* = mahomedani (114r: 185); *aimentrea* = alminteri (66r: 150); *andali* = vandali (58v: 145); *aorea* = uneori (149v: 213); *aravléni* = arabi (156r: 222); *arăduce* = a se asemana (47r: 134); *arbănași* = albanezi (155r: 221); *arepile* = aripile (28v: 118); *aromi* = amăgi (8v: 101); *arumitori* = amăgitori (93r: 171); *asiriilor* = asirienilor (13v: 105); *avgust* = august (52v: 135);

b: *balamușilor* = amăgitorilor (108v: 181); *bidiviu* = armăsar (111v: 183); *birnic* = plătitor de bir, supus (148r: 212); *blagoc[e]stiv* = evlavios (46r: 133); *blagodarenie* = recunoștință (110r: 182); *blaznă* = prostuț (39v: 127); *bodzilor* = zeilor (13v: 104); *boiarin* = boier (36v: 125); *brudii* = tineri (105r: 179); *bucin* = bucium (30v: 120); *bură* = furtună (135v: 200), slav. *burnica*;

c: *capiște* = templu, biserică neortodoxă (32v: 121); *caramani* = locuitori ai Caramaniei, arabi (83v: 164) *careăș* = fiecare (6v: 100); *căce* = căci (91r: 169); *cărtularii* = cărturari (37r: 126); *cerbicea* = ceafa (72r: 154); *cerșu* = ceru (36v: 125); *Ceurul* = care se

⁴ ILRL1, 1983: 76.

⁵ Mihăescu, 2006: 27.

uită strâmb (64v: 149); *chear* = limpede (106r: 180); *chicnos* = lebădă (99v: 176); *chila* = măsură pentru cereale 686 l. (125r: 192); *chindinar* = măsură pentru greutate, 150 de litre (108r: 181); *chir* = domnule (139v: 203); *chiteala* = socoteala (96r: 173); *cîn* = luntre (29v: 119); *ciudese* = minuni (37v: 126); *cândai* = când sau dacă (116r: 186); *cîrcimăriia*, v. = specula (42v: 130); *coperit* (5r: 99); *crăgul* = orbita (12v: 104); *crédere* = credință (103r: 178); *cristoșii* = cruciații (154v: 220); *culvie* = colivie (116v: 186); *cumeneca* = împărtașea (109r: 182); *curătoare* = curgătoare (6v: 100); *curundu* = curând (50r: 141);

d: *dajde* = bir (37r: 126); *deală* = faptă (71v: 154); *dejgheță* = dezgheță (104r: 179); *delunga* = alunga (150r: 214); *demăneată* = dimineată (52v: 135); *dencătruo* = unde (79v: 159); *deregători* = conducători (12v: 104); *a derepta* = a conduce (42r: 130); *dîriia* = zgâria (23r: 115); *dosadă* = osteneală (74v: 156); *dosădiia* = chinuia (133r: 198); *durori* = dureri (9v: 101), substantivele în **-or** sunt legate în linie generală de verbele în **-ea**, acestea dispar treptat (cazul lui *duroare*)⁶;

e: *eftenșugul* = generozitatea (104r: 179); *evnuhului* = eunucului (124r: 191); *ezi* = a stăvili (104v: 179);

f: *fares* = împărțit, cuvânt chaldean – *upfarsin*, gr. *pháres* (18r: 109); *fățărie* = părtinire (132v: 197); *fěce* = făcu (86v: 166); *februarie* = februarie (31r: 120); *fiastru* = fiu vitreg (109v: 182); *fierile* (5v: 99); *frighii* = frigienii (23v: 124); *frîmseță* = înfrumuseță (5r: 99); *frîmsétea* = frumusețea (5r: 99); *fromoșel* = frumușel (21v: 114); *furtunașilor* = loviți de furtună (140r: 203); *furtușaguri* = furțișaguri (13v: 104);

g: *gadinile* (6v: 99); *gătėje* = lemne (90r: 168); *ghenuarie* = ianuarie (31r: 120); *Gora* = munte, cuvânt slavon (124v: 192); *gustăreț* = gurmand (77v: 158);

h: *hadîm* = eunuc (123v: 191); *hagan* = conducător al avarilor (75r: 157); *haldianii* = locuitorii Chaldee (79r: 159); *haraciu* = tribut (94r: 171), turcă *harač*, Șăineanu; *hersonénilor* = locuitorilor Chersonului (85v: 165); *hitlean* = viclean (60r: 146); *hitleniia* = vicleniia (8v: 101); *hitlenșug* = vicleșug (24r: 116); *hlapi* = desfrânați (94v: 171); *hrăbori* = viteji (24r: 116); *hule* = injurii (44v: 131); *hvală* = fală (147r: 212), a fost pronunțat așa acum câteva sute de ani, azi se pronunță *fală*;

i: *ian* = iată (63v: 148); *ijdăriia* = scornea (91r: 169); *ipat* = consul (33r: 122); *iubeață* = ușuratică (133r: 198); *iuboste* = de dragoste (109r: 182); *iverii* = ivireni (128r: 194); *izrailii* = evrei (16r: 107); *izvoade* = izvoare (140r: 203);

î: *îmblat* = umblat (80r: 160); *împrocica* = bombardă (150r: 214); *împută* = muștră (22v: 115); *înfîrtăți* = înfrăți (60v: 146); *îngreoia* = îngreuna (70r: 153); *întoarne* = întoarce (47r: 133); *învenseră* = învinseră (147v: 212); *învăscu* = înveșmântă (9v: 101);

j: *jărtăvnic* = masa din altar (141r: 205); *județ* = judecată (33r: 122);

l: *lăcrămi* = lacrimi (70r: 153); *lature* = latură (55r: 138); *liubovul* = iubirea (124r: 191); *liviani* = libieni (63r: 148);

m: *mangîr[i]* = veche monedă turcească (66r: 150); *mănuntaele* = organele genitale bărbătești (107r: 181); *méséră* = săracă (60v: 146); *meserére* = funcție (33r: 122); *mestii* = încălțăminte fără toc (65v: 150); *miază-vară* = mijocul verii (52v: 135); *midénii* = locuitorii Mediei (17r: 108); *miiare* = miere (105v: 180); *mirizmă* = mireasmă (6v: 100); *mirtic* = plată (76r: 157); *misii* = locuitorii Moesiei (23v: 116); *misiréni* = egipteni (156r: 222); *mîglisiră* = înșelăre (93r: 171); *mînat* = dus (20v: 114); *mîncăturile* = exploatările (16r: 107); *moștile* = moaștele (92r: 170); *muncitoriul* = tiranul (78r: 159);

n: *năemi* = angajă (84v: 165); *năpraznă* = neașteptat (59r: 145); *nărod* = popor (143v: 208); are etimologie neclară, s-ar părea că e slavon; *năsilnică* = violentă (88v: 167);

⁶ Graur, 1963: 154.

nepotrénice = netrebnice (93r: 171); *neştine* = cineva (104r: 179); *nevoia* = se silea (14v: 105); *nuori* = nori (105v: 179), hiatul **u-o** e general⁷;

o: *obidi* = asupri (71v: 154); *ochian* = ocean (52r: 135); *ocină* = proprietate (126v: 193); *ogodească* = mulţumescă (16r: 107); *ogodnic* = binevoitor (42r: 130); *olovirne* = stofe de purpură (126r: 193); *omilenie* = smerenie (65v: 150); *osebiia* = izola (52v: 135); *otravníc* = otrăvitor (91r: 169);

p: *painjin* = păianjen (101v: 177); *pară* = flacăra (26r: 117); *pardos* = panteră (47r: 134); *paşu* = paşă (154v: 220); *paşmagii* = pantofii fără călcâi (65v: 150); *patrierşie* = patriarh (89r: 168); *patrichie* = patriciu, adjunctul împăratului (62r: 147); *păcurari* = păstori (131r: 196); *păsărue* = pasăre (116v: 186); *păscarii* = pescari (140r: 203); *perper* = monedă bizantină de aur (75v: 157); *pesteală* = întârziere (22r: 115); *piezi* = semne prevestitoare (137v: 201); *piialea* = pielea (72r: 154); *pîrgari* = juraţi (33r: 122); *pîrîşii* = reclamanţi (107r: 181); *plaz* = prezicere (27v: 118); *plean* = pradă (144v: 209); *plévniţă* = magazie pentru pleavă (54v: 137); *pobedi* = învinge (35r: 124); *podoabă* = asemănare, fel (7v: 100); *pohte* = poftele (129v: 195); *pomet* = livadă (132r: 197); *poncişa* = încrucişa (134r: 199); *ponos* = nume rău (101r: 177); *ponoslu* = ocară (103r: 178); *ponoslui*, = muştră (9v: 101); *prahul* = praful (133r: 198); *pravoslavie* = ortodoxie (92v: 171); *pravoslavnici* = ortodocşi (81v: 161); *precupeşti* = speculezi (104r: 179); *prepuitoriu* = bănuitor (129r: 195); *prepuse* = bănuise (59r: 145); *pridădi* = cuceri (20r: 112); *prietniciia* = prietenia (120v: 189); *prihană* = învinuire (117v: 186); *priitoriu* = binevoitor (108v: 181); *primblă* = plimbă (44r: 131); *pristanişte* = port (139v: 203); *priveghitorii* = paznicii (65v: 150); *procică* = țință (78v: 159); *procleat* = blestemat (123v: 191); *protivi* = urmă (9r: 101); *purcése* = pornise (14v: 105);

r: *răsunul* = răsunetul (128r: 194), *răbduriv* = răbdător (44r: 131)

s: *sacalaşe* = tunuri mici (150v: 214); *săbor* = conciliu (48r: 139); *sărăcini* = arabi (82r: 162); *săva* = măcar (125v: 193); *scandala* = necazul (97v: 174); *scripiia* = sclipea (147r: 212); *sechiraşu* = vizitiu (108v: 181); *secriu* = sicriu (37r: 125); *sélină* = țelină (27v: 118); *septevrie* = septembrie (140r: 203); *sfitoc* = codex (90v: 168); *siracusi* = locuitori ai Siracusei (79v: 159); *sireap* = iute (39r: 127); *siripi* = iuți (135v: 200); *sîmt* = sunt (30r: 120); *sméren* = modest (130v: 196); *smîrzi* = bărbați de origine obscură (108r: 181); *solunénii* = locuitorii Salonicului (50r: 141); *soț* = soție (8r: 101); *spaie* = sperie (112r: 183); *spărtigos* = murdar (111r: 183); *sp[ă]senie* = mântuire (51v: 143); *stîlp* = Turnul Babel (13r: 104); *stîlpări* = crengi (90v: 169); *sulinariul* = canal (84v: 165); *supt* = sub (9v: 101); *svatul* (87r: 166); *s[ve]ti* = sfântul (40r: 128); *svinéte* = puști primitive (150v: 214); *svîrşitul* = sfârşitul (139v: 203);

ş: *şchéi* = bulgari (93v: 171); *şipocul* = cursul apei (105v: 180); *şopte* = calomnii (137r: 201);

t: *talere* = vase de metal (46v: 133); *taraşi* = bețe pentru vânătoare (122v: 190); *tinăiubi* (4v: 99); *thekel* = cuvânt chaldean, cântărit (18r: 109); *ticăiți* = ticăloși (123r: 190); *ticseu* = chimir (91v: 169); *timpinară* = întâlniră (80r: 160); *timpinat* = întâmpinare (86r: 166); *trăbăcie* = catapultă (149v: 213); *tremiță* = trimită (51v: 142); *trufă* = trufie (72r: 154); *tunat* = tunet (65v: 150); *turtéle* = tufă mică, arbuști (9v: 101); *tutindenea* = pretutindeni (134r: 199);

ț: *țelenit* = înțelenit (92v: 171); *țită* = sân (110v: 182);

u: *uidi* = scăpă (117v: 186); *urşenic* = catifea (127v: 194); *usebi* = separat (129v: 195);

v: *văluia* = persecuta (102v: 178); *vătămătura* = rana (117v: 186); *véstnic* = vestitor (112r: 183); *vetrilă* = pânză de corabie (135v: 200); *viia* = trăia (59r: 145); *viatnici* = viețuitori (8r: 101); *visteariul* = visteria (66v: 150); *vivor* = vifor (59r: 145); *vizetlean* = nebun

⁷ ILRL, 1997: 198.

(83r: 163); *vînsla* = *vâsla* (139v: 203); *vîrcolăcie* = *răutate* (65v/66r: 150); *vîrh* = *vârf* (52v: 135); *vîrtejiși* = *întorseși* (112v: 184); *vîrtelniță* = *curse de cai* (108v: 181); *volnic* = *liber* (108v: 181); *vorovi* = *vorbi* (52v: 135);

z: *zavistiia* = *răutatea* (10r: 101); *zmîci* = *smuci* (22v: 115); *zua* (5r: 99).

Pe baza acestui material factic, se pot face o serie de deducții.

3.2. Cele mai numeroase elemente sunt cele care au la bază un etimon vechi slav sau slav cărturăresc: *blagocestiv*, *blagodarenie*, *blagoslovi*, *gora*, *precista*, *pristaniște*, *sveti*, *sfitoc*. Termenii de origine greacă sunt puțini în comparație cu cei de origine slavă: *chicnos*, *fita*, *ipat*, *pardos*, *Teofil*. O frecvență mai mică o au cuvintele care se explică atât prin slavonă, cât și prin neogreacă: *evnuh*, *filosof*, *ochian*. Dintre elementele de origine maghiară, mai ocurente sunt cuvinte ca: *pârcălab*, *pârgar*, iar extrem de redus este numărul termenilor de origine romanică (latină – pătrunși prin intermediul maghiarei, polonei, germanei, mediați de regulă de neogreacă, polonă, sârbă): *a lega* (< pol.< lat.), *maghistru* (< pol.< lat.), *trăbăcie* (< it.). O categorie de termeni culti religioși sunt folosiți și în secolele următoare: *aer*, *filosof*/*filosofie*, *milă*⁸.

Unele dintre neologisme de atunci au devenit foarte populare, fiind asimilate fondului lexical: *blagodarenie*, *blagoslovi*, *ciudese*, *jărtăvnic*.

3.2.1. Intrați în limbă prin forme apropiate de etimon, termenii au fost în timp asimilați. Așa se întâmplă că avem în cadrul aceleiași scriituri variante ale aceluiași termen, cea cultă și cea populară, impunându-se, de regulă, cea din urmă. Formele multiple și oscilante sunt cauzate de adaptările formale și semantice. Astfel, pentru un substantiv de tipul *furtună* (135v: 200), avem și forma *fortună* (98r: 174); pentru pronumele personal *el* (12v: 103), avem și forma *elu* (111r: 183); pentru verbul *primbla* (44r: 131), există *premba* (53r: 135); pentru adverbul *când* (10v: 102), sunt ocurente și formele *cându* (37r: 125) și *cândai* (116r: 186); pentru prepoziția *preste* (13r: 104), se întâlnește în text și forma *prespre* (40r: 128); pentru interjecția *ian* (63v: 148), există și *iani* (52r: 135) ș.a.

3.2.2. Constituirea unui nucleu terminologic literar s-a făcut cu ajutorul unor împrumuturi mai vechi care au fost folosite în texte diverse. Sunt, pe de-o parte, termenii bisericești de tipul: *apostol*, *arhanghel*, *arhiepiscop*, *blagoslovi*, *idol*, *mitropolit*, *patrierșie* – *patriarh*, *proroc/proroci/prorocie*, *proslăvi*, *săbor* – *sobor*; și termeni administrativi, pe de altă parte: *logofet*, *vistiariu*, *postelnic*, astfel, ei sunt ocurenți în mai toate textele aparținând secolului al XVII-lea⁹.

În ceea ce privește răspândirea lor pe teritoriul țării, există elemente neogrecești care sunt consemnate doar în scrieri sudice (*evnuh*, *perper*, *jelui/jăluia*), iar elemente pătrunse prin maghiară se întâlnesc în textele nordice din Transilvania sau Moldova (*aprod*, *gilălui*, *hotnogi*, *joltar*, *varmegie*), cuvinte polone și rusești au ca zonă specifică de răspândire Moldova (*canun*, *ispisoc*, *șoltuz*), dar se întâlnesc și în *Cronică* – *legat*, *maghistru*. O explicație pentru repartiția restrânsă a unor termeni pe teritoriul României o constituie „utilizarea ca limbă de cult sau de curte a slavonei (mai ales în Muntenia și Moldova), respectiv a latinei (în Transilvania)”¹⁰.

3.3. Uneori se constată presiunea sistemului limbii române, care a impus adaptarea unor forme, în mod similar cu termenii latini moșteniți sau cu împrumuturi vechi: **a** aton > **ă** în *blagodări* (cf. *blagodarenie*), *cărtulariu* (cf. *cartular*); *călugăr* (cf. *calugăr*); *pătriarh* (cf. *patriarh*).

⁸ ILRL, 1997: 200.

⁹ *ibidem*: 203.

¹⁰ ILRL, 1997: 203.

Anumite elemente împrumutate, datorită caracterului lor livresc, sunt urmate de explicații: *acesta dentîiu-l chema Serbie, iară românește Șerb, că născuse dentr-o roabă* (31v: 121); *Și puseră nume beséreciei Capitol, și de atunce pînă acum noi chemăm besérecile latinești românește capiște.* (32v: 121); *El porunci pretutindenea să le dea pace, ca să-ș fie légea; pentru acéea-l chema blagoc[e]stiv.* (46r: 133); *jafuri, furtușaguri* (13v: 104); *leu, pardos, tigr* (47v: 134); *1200 de chindinare de aur – un chindinar iaste 150 de litre* (108r: 181).

4. Din punct de vedere lingvistic, textul cronicii este un material foarte valoros, deoarece prezintă multe particularități care sunt demne de studiat, pentru o mai bună înțelegere a evoluției limbii române. Din multitudinea de exemple date, se poate constata că în limbajul călugărului vâlcean erau ocurente atât neologisme (marea parte din slavă, limba de cult în Oltenia fiind slavona), regionalisme (fie sudice – *aromi, arumitor, hadâm, hlap, pașmag, spărtigos* ș.a, fie nordice – *plaz, plăzuit, plăzuitură, șerb, românește* etc.), cât și arhaisme (*aorea, cărtulariu, cerșu, fêce*).

5. BIBLIOGRAFIE:

Moxa, M., 1989 – Moxalie, *Cronica universală*, (Ediție G. Mihăilă), București, Editura Minerva.

Graur, Al., 1963 – *Etimologii românești*, București, Editura Academiei Republicii Populare Romîne.

Hasdeu, B.P., 1983 – *Cuvente den bătrîni, I*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

ILRL1, 1983 – *Istoria limbii române literare* (St . Munteanu, V. Țăra), București, Editura Didactică și Pedagogică.

ILRL2, 1997 – *Istoria limbii române literare, Epoca veche (1532-1780)* – coord. I. Gheție, București, Editura Academiei Române.

Iorga, N., 1925 – *Istoria literaturii românești*, Ediția a II-a revăzută și larg întregită, București, Editura librăriei Pavel Suru, Calea Victoriei 73.

Mihăescu, D., 2006 – *Cronografele românești*, București, Editura Academiei Române.

NOTĂ:

Această cercetare a fost efectuată prin Proiectul POSDRU/159/1.5/S/138963 – „Performanță sustenabilă în cercetarea doctorală și post doctorală - PERFORM”, cofinanțat de Fondul Social European.

SPEECH ACTS IN NEWSPAPER HEADLINES

Elena Rodica OPRAN

University of Craiova

Abstract : The article 'Speech acts in newspaper headlines' is dedicated to the actional dimension of language. The approach of the journalistic title is focused the distinction made between performative and constative utterances and is based on the relation established between locutionary, illocutionary and perlocutionary acts.

The detailed analysis of speech acts identified in press titles published by the newspapers included in our corpus – Le Monde and Adevărul (institutional or institutionalised acts, non-institutional, universal acts), conducted in view of cognitive pragmatics, points out the essential role played by of the pragmatic dimension in the linguistic and semiotic analysis of a journalistic title.

The comparison made between the performativity of the two newspapers analysed in our article highlights the common aspects of the journalistic style, as well as its peculiar features.

Keywords: acts, headline, press, speech, utterance.

Introducere

Acest studiu este consacrat dimensiunii acționale a limbajului. Titlul jurnalistic este abordat din perspectiva *enunțurilor performative și constatative*, a relației *locuționar-ilocuționar-perlocuționar*. O analiză detaliată din perspectiva pragmaticii cognitive a actelor de limbaj actualizate în titlurile jurnalistice din cotidienele *Le Monde* și *Adevărul*¹ evidențiază rolul esențial al dimensiunii pragmatice în analiza semiolingvistică a titlului jurnalistic.

Descoperirea performativelor, în cadrul teoriei actelor de limbaj (*Speech Act Theory*) a constituit o adevărată „revoluție în filosofie”² și în lingvistică.

În anii 60 ai secolului trecut J.L. Austin este cel care a operat o modificare esențială în concepția despre funcționarea limbii, oprindu-se, alături de P. Grice, asupra limbajului ca acțiune. Acesta este primul care a creat o teorie sistematică a actelor de limbaj, teorie publicată postum, în 1962, sub titlul *How to Do Things with Words*. Austin a combătut ideea conform căreia limbajul are, în comunicare, funcția de a descrie stări de fapte care pot fi adevărate sau false. Introducând noțiunea de act de vorbire, esențială în pragmatică, Austin atribuie limbajului o funcție acțională și, prin aceasta, el argumentează caracterul nondescriptiv al enunțurilor.

P. Grice³, pe de altă parte, consideră că actul de comunicare are principii și reguli prin care un enunț comunică mai mult decât semnifică. Ideile lui Grice despre caracterul rațional al activității comunicative și despre rolul inferenței în acest proces au deschis în pragmatică direcția cognitivistă, ilustrată de Dan Sperber și Deirdre Wilson, autorii teoriei relevanței⁴.

¹ Pentru realizarea analizelor comparative, am utilizat un corpus *Le Monde* și un corpus *Adevărul* alcătuite din câte 1300 de titluri publicate în perioada ianuarie – aprilie 2013, selectate după principiul reprezentativității din edițiile pe suport de hârtie ale celor două cotidiene.

² J. L. Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 25.

³ H.P. Grice, „Logique et conversation”, în *Communications*, 1979, p. 30.

⁴ D. Sperber, D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986.

1. Enunțuri performative și enunțuri constataive

Numindu-l „iluzie descriptivă”, Austin pune sub semnul întrebării postulatul privind caracterul fundamental descriptiv al limbajului:

Prea multă vreme premisa filosofilor a fost că o „afirmație” [*statement*] nu poate decât să „descrie” o anumită stare de lucruri sau să „afirme un fapt anume”, și asta neapărat fie în mod adevărat, fie fals. Desigur, gramaticienii au arătat în mod repetat că nu toate „propozițiile” sunt afirmații sau slujesc neapărat la producerea unor afirmații: pe lângă afirmații, există, prin tradiție (din punctul de vedere al gramaticienilor) și întrebări și exclamații, precum și propoziții care exprimă porunci, dorințe sau concesii⁵.

Astfel, Austin va stabili distincții importante între afirmațiile care descriu, relatează, consemnează o stare de fapt, pe care le numește constataive, și propozițiile care nu sunt descrieri și pentru care propune termenul de performative

Numele e derivat, evident, din *a performa*, verbul obișnuit care apare împreună cu substantivul *acțiune*: el arată că producerea unui enunț este performarea unei acțiuni – nu o considerăm ca spunând pur și simplu ceva⁶.

Astfel de propoziții conțin „verbe banale, la persoana întâi singular, indicativ prezent, diateza activă” și satisfac următoarele condiții:

(a) ele nu „descriu”, nu „vorbesc despre”, nici nu constată ceva, nu sunt „adevărate sau false”;

(b) enunțarea propoziției este sau face parte din efectuarea unei acțiuni despre care, iarăși, nu s-ar afirma *în mod normal* că spune sau spune „pur și simplu” ceva⁷.

2. Clasificarea enunțurilor performative

Austin a conceput inițial performativele ca o clasă de enunțuri limitată la situațiile rituale și ceremoniale, marcate gramatical de prezența verbului performativ. Ulterior a admis că orice act verbal, inclusiv afirmațiile și descrierile au o anumită performativitate.

Austin a inventariat mărcile gramaticale ale performativității: forme verbale de indicativ prezent, persoana I singular, la cele explicite, anumite moduri (imperativul), aspecte (interogativul), timpuri (viitorul) verbe modale (*a trebui, a putea, a vrea*).

Opoziția dintre persoana I și persoana a III-a delimitează, pentru același verb, utilizarea performativă, respectiv constataivă: *Te felicit* vs. *Îl felicit*. Distincția dintre constataiv și performativ se reduce, în ultimă instanță, la distincția dintre „a zice” și „a face”.

În corpusul analizat, majoritatea enunțurilor sunt performative primare sau implicite, care presupun verbul „a afirma + că” și verbe modale (*a vrea, a trebui, a putea*):

Șoferii acuză că poliția stă la pândă! Vrem să-i ținem în viață! (A⁸, 07.01.2013),

FMI vine în România. Ce vrem noi, ce vor ei (A, 15.01.2013),

Nu vreau petrodolari! (A, 22.01.2013),

Vrem să ne strecurăm printre forțele Europei (A, 30.04.2013),

Gunter Verheugen: România trebuie să fie în Schengen! (A, 21.02.2013),

Otages: la France ne veut plus payer (LM, 19.03.2013),

« On a besoin de temps pour un projet éducatif de qualité » (LM, 19.03.2013),

Peut-on se mettre à la place du mort? (LM, 27.03.2013),

⁵ J. L. Austin, *op. cit.*, p. 23.

⁶ *Idem*, p. 27.

⁷ *Idem*, p. 26.

⁸ Pentru mai multă concizie, după exemplele utilizate, numele celor două cotidiane vor fi abbreviate prin A pentru *Adevărul* și LM pentru *Le Monde*.

La ministre veut voir plus de sportives à la télévision (LM, 12.04.2013),
« Il faut prérarier les population à faire face aux crises alimentaires » (LM,
28.04.2013).

Sintactic, utilizarea vocativului și a interjecțiilor, elipsa verbului dau pregnanță titlului:
Băi, expiratorilor! (A, 28.02.2013),

Cu Rapid și la 101 ani! (A, 07.01.2013),

Euro, pa! (A, 05.03.2013),

Vai de cozonacul nostrum de paște! (A, 13.03.2013).

O deviere contextuală o reprezintă utilizarea persoanei I plural (*noi*), care include vocea auctorială și angajează cititorul în problematica articolului:

Să facem dreptate mâțelor cerșetoare! (A, 07.01.2013),

În slujba Europei, acum mai mult decât oricând! (A, 24.01.2013).

3. Locuționar, ilocuționar, perlocuționar

La întrebarea: „Ce facem când spunem ceva?” Austin a răspuns că îndeplinim, în mod necesar, trei acte:

- Actul *locuționar*, pe care îl realizăm prin faptul *de a spune* ceva:

Numesc (botez) actul de <a spune ceva> - în acest sens normal deplin - performarea unui act locutoriu [*locutionary act*]; iar studiul enunțurilor astfel definite va fi studiul locuțiilor [*locutions*], altfel spus a unităților complete de vorbire [*full units of speech*]⁹.

- Actul *ilocuționar*, pe care îl realizăm *în spunere* sau *spunând* ceva:

Performarea unui act în acest al doilea și nou sens am descris-o ca fiind performarea unui act <ilocutoriu> i.e. performarea unui act *în spunerea* a ceva [*in saying something*]. Numesc actul astfel performat o ilocuție [*illocution*], iar teoria diferitelor tipuri de funcții ale limbii aici implicate o voi numi teoria <forțelor ilocutorii> [*illocutionary forces*]¹⁰.

- Actul *perlocuționar*, pe care îl realizăm *prin spunerea* a ceva:

Vom numi performarea unui act de acest tip performarea unui act perlocutoriu [*perlocutionary act*], iar actul performat îl vom numi o perlocuție [*perlocution*]¹¹.

Actele locuționare (lat. *locutio* „vorbire”) constau în rostirea propriu-zisă a unui enunț sau a unui șir de enunțuri. Actele ilocuționare (lat. *in* „în, în timpul” și *locutio* „vorbire”) sunt acelea în care vorbitorul asociază conținutului propozițional al enunțurilor o forță convențională (rugăminți, scuze, mulțumiri, promisiuni, felicitări, amenințări, aserțiuni etc.). Forța ilocuționară este expresia intenției comunicative a locutorului; actul ilocuționar este reușit numai dacă receptorul recunoaște exact intențiile emițătorului.

4. Clasificarea actelor ilocuționare

Mărcile cele mai eficiente ale forței ilocuționare a unui enunț o reprezintă verbele performative: *a afirma, a invita, a mulțumi, a ordona, a porunci, a promite, a se scuza, a ura* etc. Alături de acestea se pot menționa și alte elemente lingvistice: moduri verbale (imperfectul), adverbe, dar și nonlingvistice (tonul vocii, cadența, emfaza, gestică și anumite acțiuni ceremoniale).

Aplicând testul simplu al formei de persoana întâi indicativ prezent activ, Austin a deosebit cinci clase foarte generale de enunțuri designate prin următoarele cinci nume¹²:

⁹ J. L. Austin, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰ *Idem*, p. 99.

¹¹ *Idem*, p. 100.

Verdictivele sunt „acte de a da verdicte, așa cum sugerează și numele, de către un juriu, un arbitru sau o instanță de decizie”¹³.

Clasa ilocuțiilor verdictive corespunde unor verbe ca: *a achita, a decide (într-o chestiune de lege), a considera, a plasa, a judeca, a nota, a evalua, a caracteriza, a condamna, a interpreta ca, a hotărî, a estima, a data, a valoriza, a diagnostica, a stabili, a înțelege, a calcula, a localiza, a măsura, a o lua ca, a cota, a descrie, a analiza*¹⁴.

Nefiind o instanță de decizie, jurnalistul nu poate emite verdictive; le citează însă în titluri performative implicite conținând o sentință

13 februarie, ziua sentinței în dosarul de turnător al lui Felix (A, 07.02.2013),

ori o evaluare:

Opoziția e moartă-n coteț (A, 15.01.2013).

Exercitivele constau în „exprimarea unei decizii în favoarea sau împotriva unei anumite acțiuni”¹⁵. Este o decizie, o pledoarie și nu o estimare; o implementare și nu o evaluare; o sentință și nu un verdict. „Consider”, „Interpretez” și altele asemenea pot fi, dacă sunt pronunțate în mod oficial, acte exercitive.

Foarte vastă, clasa ilocuțiilor exercitive corespunde verbelor: *a numi, a concedia, a ordona, a da o sentință, a recruta, a alege, a lăsa moștenire, a avertiza, a ruga, a proclama, a contramanda, a legifera, a dedica, a retrograda, a excomunica, a comanda, a da o amendă, a vota pentru, a pretinde, a sfătui, a implora, a presa, a anunța, a anula, a suspenda (o ședință), a declara deschis/închis, a destitui, a indica, a nominaliza, a da, a-și da demisia, a pleda, a cerși, a recomanda, a invalida, a abroga*¹⁶.

Sfaturile sunt, din unghiul subiectiv al enunțării titlului, cele mai frecvente exercitive:

Sfaturi pentru contribuabili și primari: Așteptati! (A, 08.01.2013),

Cum ieșim din haosul taxelor locale (A, 08.01.2013),

Cum combați hipotermia (A, 10.01.2013),

Ce facem cu România (A, 14.01.2013),

Cum ar putea scăpa restanțierii de evacuare (A, 21.01.2013),

Cum să dispari de pe internet (A, 28.01.2013),

Să nu te întorci în țară, dragă prietene (A, 06.03.2013),

Să nu jucăm ca o echipă speriată! (A, 14.03.2013).

Ordinele, îndemnul sunt ironice:

Jos labele de pe “Ursul de aur”! (A, 18.02.2013),

Spre titlu 20! (A, 14.01.2013),

Să vindem totul! (A, 16.01.2013).

Puține titluri exprimă cereri, pledoarii:

Lăsați clasa zero la școală! (A, 23.01.2013)

sau raportează o destituire/retrogradare:

PNL îl „execută” azi pe Cherecheș (A, 14.01.2013).

Promisivele angajează vorbitorul la anumite acțiuni și sunt marcate de verbe ca: *a promite, a fi hotărât să, a avea de gând să, a propune să, a lega un acord, a se lega să, a avea intenția, a plănuși, voi (face...), a încheia un contract, a-și da cuvântul, a-și declara*

¹² *Idem*, p. 139.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 141.

¹⁵ *Idem*, p. 143

¹⁶ *Ibidem*.

*intenția, a-și propune, a intenționa, a garanta, a jura, a se dedica, a susține (o teză), a făgădui, a se angaja să, a fi de acord, a se opune, a jura să, a pune pariu că, a consimți, a fi de partea, a fi în favoarea, a îmbrățișa o cauză*¹⁷.

Promisiunea, actul ilocuționar tipic, este prezentă sporadic și numai în titluri care inserează discursul raportat:

Laszlo Tokeș: "2013 este anul autonomiei" (A, 11.03.2013).

Deseori ziaristul se angajează în a susține o teză:

În 2030. România va fi exact ca acum! (A, 14.02.2013),

în a-și declara opțiunea în favoarea unei poziții:

Eu sunt sudist. Tu ești centrean? (A, 14.02.2013),

Ar trebui interzis fumatul în spațiile publice din România – (A, 01.04.2013, în a-și face public un angajament:

De Crin aș fugi cât văd cu ochii (A, 14.02.2013),

Vreau să cânt în biserică (A, 02.04.2013).

Titlul poate conține un avertisment:

Șoferi, vi se pregătește ceva: amenzi grele, camere la examene (A, 04.04.2013)

sau o făgăduință:

Sper ca, într-o zi, sălile să fie pline la filmele românești (A, 19.02.2013).

Comportamentivele „presupun reacții la comportamentul și la soarta altei persoane, precum și atitudini și exprimări de atitudini față de purtarea anterioară ori iminentă a unei alte persoane”¹⁸.

Constanta ilocutorie a titlurilor o reprezintă atitudinea critică, dezaprobarea și desolidarizarea jurnalistului făcând uz de o retorică antifrastică, ironică, vehementă:

Moarte opoziției constructive! (A, 27.02.2013),

De ce suntem ultimii din Europa (A, 17.01.2013),

Grigoraș, adio Pandurii! (A, 16.01.2013),

Și faimosul Mischie și-a luat doctorat la noi la Istorie și este un tip absolut primitiv (A, 17.01.2013),

Dulceața sarcină de a trăi facil și neonest (A, 23.01.2013),

Somnul lui Crin Antonescu naște monștri. România, țara cu doi președinți (A, 24.01.2013),

Rivalitățile României Mari: mitici, sârme și prăzari (A, 24.01.2013),

Copii geniali, tratați ostil de statul român (A, 28.01.2013),

Batjocura merge mai departe. Cum arată un bacalaureat de tip nou (A, 28.01.2013),

România este pe mâna unor farsori și impostori (A, 29.01.2013),

Asfaltări pe pile: Dragnea e mai tare decât Oprișan (A, 04.02.2013),

Ponta și Crin au orbul Varanului (A, 04.02.2013),

Ministrul Muncii aruncă milioane de euro pe un proiect inutil (A, 05.02.2013),

Eurovisionul este un Kitsch, un balon de săpun (A, 02.04.2013).

În consecință, comportamentivele din registrul pozitiv al politeții sunt rare; fie li se recunoaște forța acțională:

Puterea cuvântului "mulțumesc" (A, 04.02.2013),

fie inutilitatea:

Fără mulțumiri, domnule Băsescu! (A, 12.02.2013).

¹⁷ *Idem*, p. 144.

¹⁸ *Idem*, p. 146.

Expozitivele sunt „actele de a expune un punct de vedere, de a conduce un argument și de a clarifica întrebări și referințe”¹⁹.

Reținem, în gama diversificată a expozitivelor, următoarele ocurențe:

- evaluare:
Marga își impune clientela în funcții-cheie la ICR (A, 07.01.2013),
Ponta: “Trădătorul” din PSD este viu și nevătămat (A, 08.01.2013),
Cu idiotul după noi (A, 08.01.2013),
Haos, nepotism și cacealma la Institutul Cultural Român (A, 08.01.2013),
Opoziția e moartă-n coteț (A, 15.01.2013);
- clasificare/ierarhizare:
Aproape cea mai frumoasă femeie din universul acesta (A, 08.01.2013),
Huawei, cel mai mare smartphone din lume (A, 09.01.2013),
Spania, stăpâna lumii (A, 09.01.2013),
Topul mondial al taxelor: România este printre campionii TVA (A, 06.02.2013);
- informare:
Statul a încasat mai puțin din tranzacțiile cu case și terenuri (A, 08.01.2013),
Nici un cumpărător pentru societățile falimentare din Alba (A, 08.01.2013),
Rusia își modernizează armata (A, 08.01.2013);
- relatare și o replică/obieecție:
Șoferii acuză că poliția stă la pândă! Vrem să-i ținem în viață! (A, 8.01.2013);
- negare:
Nu învățați istorie din filmele lui Sergiu Nicolaescu (A, 08.01.2013);
- întrebare:
Cine apără onoarea poporului român? (A, 05.02.2013),
Careu pentru Messi? (A, 07.01.2013),
De ce se moare în taberele din România (A, 10.01.2013),
De ce s-a sinucis copilul precoce al internetului (A, 14.01.2013),
Cât de școliți trebuie să fie învățătorii? (A, 16.01.2013),
Ce înseamnă pentru noi mandatul Obama? (A, 21.01.2013),
Cine i-a ucis pe români în Algeria? (A, 21.01.2013),
Dilema unei epoci „țărani sau muncitori?” (A, 23.01.2013),
Simulări la BAC și Capacitate. Cât de rele sunt testele grele? (A, 06.02.2013),
Bani europeni: primim a doua șansă? (A, 07.02.2013),
Ce să schimbi, când noi nu mai avem medici? (A, 07.02.2013),
Demisia Papei, efectul unui raport secret? (A, 13.02.2013),
Ne permitem luxul să câștigăm Eurovisionul? (A, 14.02. 0213),
Dumnezeule, de unde atâția bani?! (A, 21.02.2013),
Ce se va întâmpla mai departe? (A, 04.04.2013);
- întrebare (retorică) și răspuns:
Înapoi în „B”? Rada, speriat: „Tinerii nu sunt de Liga I” (A, 29.01.2013),
Tinerii români? Admirabili (A, 06.02.2013),
Lupta răspunsului cu întrebarea (A, 30.01.2013),
Ce a gasit Curtea de Conturi la Autoritatea pentru Comunicații: 150 de mașini pentru 13 șefi (A, 31.01.2013),
Vrei la meciul cu Chelsea? Mergi la risc (A, 05.03.2013),
Naționalism? O perspectivă cosmică (A, 25.03.2013);
- profeție:

¹⁹ *Idem*, p. 147.

Profeție: următorul papă va fi ultimul (A, 12.02.2013);

- expectația unei argumentări:
Cum a dezbinat politica familiile românilor. Dușmanul de clasă e la tine în casă (A, 15.01.2013),
De ce s-ar retrage statul din economie de ce nu (A, 21.01.2013);
- deducție (oximoronică):
„Briliantul” a ruginit (A, 08.01.2013),
Jignirile din trecut, azi formule de salut (A, 09.01.2013),
„Superstarul” Mutu duce Ajaccio la retrogradare (A, 21.01.2013).

În concluzie, actele de vorbire ocurente în enunțurile-titlu extrase din cotidianul *Adevărul* relevă caracteristicile:

- a) ponderea performativelor primare/implicite în raport cu cele explicite, cu verb performativ;
- b) absența verdictivelor, fapt firesc, întrucât jurnalistul nu este o instanță decizională; sporadic prezente, verdictivele sunt parte a discursului raportat;
- c) sfaturile, îndemnurile ironice sunt cele mai utilizate exercitive;
- d) din clasa promisivelor, performativele care exprimă angajarea ziaristului (avertismente, opțiuni, calificări, declararea unei intenții) sunt cele mai des uzitate;
- e) acțiunea critică a comportamentelor decurge din funcția de bază a jurnalismului ca atitudine: „câinele de pază al democrației”;
- f) expozitivele reprezintă clasa cu cele mai multe și variate ocurențe ce țin de „clarificarea motivelor, a argumentelor și comunicării”²⁰. Este remarcabilă funcția dialogică a întrebărilor, enunțuri care activează interesul cititorului și care, adesea, funcționează ca un mod retoric de a introduce răspunsul.

5. Teoria pertinentei: Sperber și Wilson

Dan Sperber și Deirdre Wilson au simplificat clasificarea actelor de limbaj din perspectiva pragmaticii cognitive. Ei au pus în discuție interpretarea unui enunț prin identificarea actului ilocutionar îndeplinit. În opinia lor, există acte de limbaj care, pentru a fi îndeplinite, necesită interpretarea lor de către ambii interlocutori și acte realizate fără această identificare astfel:

1. **acte instituționale** sau **instituționalizate**. Sunt profund marcate din punct de vedere cultural, reușita lor nedepinzând nici de lingvistică, nici de pragmatică, ci de circumstanțe instituționale determinate. Analiza corpusului *Le Monde* nu a evidențiat asemenea ocurențe.

2. **acte noninstituționale** precum: *a aserta*, *a avertiza*, *a nega*, *a sugera*; țin de lingvistică sau de pragmatică, iar interpretarea lor nu este indispensabilă îndeplinirii. De exemplu:

- *a aserta*:
Egypte: révolution et luttes sociales (LM, 12.02.2013),
M. Obama fixe les priorités de son second mandat (LM, 14.02.2013),
La croissance nulle affaiblit la promesse de stabilité fiscale (LM, 20.02.2013),
Dans le vignoble de Lustrac-Médoc, la contamination aux pesticides touche les salariés agricoles et les riverains (LM, 20.02.2013),
Michael Haneke opère sa mise à mort de l'amour (LM, 28.02.2013);

²⁰ *Idem*, p. 149.

- *a avertiza:*
L'année du Serpent sera compassionnelle (LM, 08.02.2013),
Pesticides: pitié pour les abeilles! (LM, 11.02.2013),
L'astéroïde 2012-DA 14, si proche de la Terre... (LM, 15.02.2013),
Le scandale alimentaire qui s'annonce (LM, 26.02.2013),
Trente-neuf députés socialistes interpellent le gouvernement: « Le non-cumul des mandats, c'est maintenant! » (LM, 28.02.2013);
 - *a nega:*
Il est hors de question de parler de fédéralisme (LM, 22.02.2013);
 - *a sugera:*
La filiation doit évoluer (LM, 11.02.2013),
L'Eglise a besoin d'une réforme profonde. Pour une ouverture doctrinale et sociétale (LM, 15.02.2013).
3. **acte universale.** Sunt de tipul: *a spune că, a spune să, a întreba dacă.* Primul tip corespunde afirmației sau aserțiunii, al doilea – ordinului sau rugăminții, iar al treilea – cererii de informații sau întrebării. În corpusul nostru am găsit:
- *a spune că:*
Le déficit commercial français a dépassé les 67 milliards d'euro en 2012 (LM, 08.02.2013),
Malgré de bons résultats, Mercedes reste loin de BMW et Audi (LM, 08.02.2013),
Un projet de réforme bancaire insatisfaisant Il faut revoir le cadre d'intervention de l'Etat (LM, 14.02.2013),
Londres veut limiter le flux migratoire roumain et bulgare (LM, 17.02.2013),
En Arménie, Serge Sarkissian est élu à la présidence après un vote contesté (LM, 20.02.2013),
Wall Street efface cinq années de crise (LM, 7.03.2013),
L'Europe veut plus de libre-échange avec les Etats-Unis (LM, 7.03.2013),
L'industrie automobile mise sur le luxe (LM, 7.03.2013),
Les Hongrois de Roumanie relancent le débat sur la question de leur autonomie (LM, 14.03.2013),
Barack Obama promet 2 milliards de dollars pour les énergies vertes (LM, 17-18.03.2013),
Benjamin Néranyahou présente ses excuses à Ankara trois ans après l'assaut sanglant du « Mavi-Mamara » (LM, 24-25.03.2013),
Radu Lupu, cette sonate était pour lui (LM, 7-8.04.2013);
 - *a spune să:*
Interpellez! Interpellez! Vous devez reprendre les quartiers aux chacals (LM, 08.02.2013),
« Rester vivants », le combat quotidien des PME (LM, 15.02.2013),
Il faut cumuler les mandats politiques! Seuls contrepoids au pouvoir de l'exécutif (LM, 20.02.2013),
Roulette russe: faites vos jeux! (LM, 1.03.2013);
 - *a întreba dacă:*
Quelle est la juste valeur de l'euro? (LM, 08.02.2013),
Mariage pour tous, vers un droit à l'enfant? (LM, 08.02.2013),
La France est-elle en faillite? (LM, 14.02.2013),
Monnaies: une guerre? Quelle guerre? (LM, 17.02.2013),
Faut-il interdire le commerce de l'ours polaire? (LM, 21.02.2013),
Que dis-je: un acteur? C'est une péninsule! (LM, 26.02.2013),

Michael Cimino: sortie de purgatoire? (LM, 27.02.2013),
L'Europe est-elle condamnée au chômage de masse? (LM, 3-4.03.2013),
Du charisme, du pétrole, mais quel avenir? (LM, 7.03.2013),
« Accords de compétitivité »: M.Hollandes s'est-il inspiré de M. Sarkozy? (LM, 8.03.2013),
François, pape de quelle rupture? (LM, 24-25.03.2013),
Allocations familiales: vers la fin du modèle français? (LM, 3.04.2013),
« Mais pour qui roule Stéphane Fouks? » (LM, 4.04.2013),
Vers la fin du secret bancaire en Europe? (LM, 12.04.2013),
Hollande: transparence ou populisme? (LM, 14-15.04.2013),
Ethique: faut-il révéler le profil génétique des fœtus? (LM, 26.04.2013);

Concluzii

O comparație a performativității celor două cotidiane considerate, *Adevărul* și *Le Monde*, scoate în evidență aspecte comune, specifice stilului jurnalistic, dar și câteva particularități:

a) în *Le Monde*, expozitivele de informare și de evaluare sunt dezvoltate, complete, mai clare și relativ obiective, întrucât recurg la discursul raportat; enunțurile eliptice, intertextuale, figurate, interogative sunt reduse cantitativ;

b) în *Adevărul*, jurnaliștii etalează o intertextualitate bogată, jocuri de limbaj, elipse, tropi. Funcția critică a comportamentelor, funcția dialogică a întrebărilor conotează complicitatea cu cititorii și presupune un fond comun de cunoștințe.

În general, retorica ironică a performativelor indică faptul că jurnalismul românesc nu s-a emancipat complet de jurnalismul literar, aflat la originile sale.

REFERINȚE

AUSTIN, J. L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Pitești, Paralela 45, 2005.

GRICE, H.P., „Logique et conversation”, în *Communications*, 1979.

SPERBER, D., WILSON, D., *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackweil, 1986.

THE CONCEPT OF “WISDOM” IN OLD TESTAMENT POETIC LITERATURE

Liviu URSACHE

”Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: More than one third of the old testament literature is in poetic form. This kind of literature deals especially with the concept of wisdom. In this article I deal with the content of wisdom, as it appears especially in the books of Job, Proverbs and Ecclesiastes. First, I give a brief overview on the semantics of wisdom which the interpreter encounters in these books. Then, I develop on the two approaches to wisdom: didactical or practical and philosophical. I also point out that in the Hebrew poetic literature wisdom is viewed as a person. In the end I make some comments on the content of this concept with special emphasis on theodicy.

Keywords: wisdom, discipline, education, knowledge, theodicy.

Conceptul de „înțelepciune” în literatura Vechiului Testament

În Vechiul Testament, conceptul de înțelepciune este caracteristic genului poetic de literatură, deși este întâlnit și în alte genuri de literatură. Cuvântul *hokmâ* este utilizat, cel mai des, de către autorii cărților vetero-testamentale pentru a se referi la conceptul de înțelepciune. Între cărțile poetice, Iov, Proverbe și Eclesiastul se ocupă în mod special de acest concept.¹

Hokmâ este tradus diferit, înrucât acoperă o arie largă de sensuri. Brown identifică în literatura poetică cinci sensuri ale acestui cuvânt: îndemânare în război sau în lucruri tehnice; pricepere în administrație, după exemplul lui Solomon; înțelepciune speculativă; prudență; aspect etic sau religios.² Swanson găsește, la rândul său, două sensuri ale acestui cuvânt: capacitatea de a avea discernământ și, astfel, pricepere în viața de zi cu zi; pricepere în lucrul manual (artă)³. Goldeberg considera că sensul de bază al *hokmâ* este cel de a avea o anumită gândire și atitudine cu privire la experiențele vieții; aceasta implică lucruri de interes general cât și aspecte care țin de moralitate. Aceasta duce la prudență în abordarea aspectelor vieții de zi cu zi dar și în raportarea la Dumnezeu.⁴

Se poate spune, așadar, că în literatura ebraică conceptul de „înțelepciune” are în vedere în mod special, deprinderile de viață. Aceasta implică, în primul rând, capacitatea de observare. Interpretul este provocat să privească lucrurile care se petrec în jurul său, atât în ordinea naturii, cât și în experiențele umane și este îndemnat ca, pe baza acestor observații, să tragă anumite concluzii care să-i folosească în viață. În al doilea rând, înțelepciunea implică capacitate intelectuală; deprinderile de viață se dezvoltă în viața omului care are capacitatea intelectuală de a memora cuvintele înțelepciunii, de a face comparație, de a raționa etc. În al treilea rând, înțelepciunea caută să-l învețe pe om principii de viață sau îl provoacă pe cititor să abordeze rațional aspectele existențiale ale vieții.

¹ A. C. Myers, *The Eerdmans Bible dictionary*, Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, 1987, p.1058.

² F. Brown, S. R. Driver & C. A. Briggs, *Enhanced Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 2000, p.315.

³ J. Swanson, *Dictionary of Biblical Languages with Semantic Domains : Hebrew (Old Testament)*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 1997.

⁴ L. Goldeberg, 647 חכמה. *Theological Wordbook of the Old Testament*, R. L. Harris, G. L. Archer, Jr. & B. K. Waltke, (Ed.), Moody Press, Chicago, 1999, p.282.

Conceptul de „frica de Domnul” deosebește înțelepciunea ebraică de celelalte forme de înțelepciune ale popoarelor antice din orient. Înțelepciunea și cunoașterea lui Dumnezeu erau inseparabile, pentru că Domnul este atât sursa cât și cel ce dă priceperea. Înțelepciunea presupune deprindere, cunoștințe dar și experiență și bun simț. Înțelepciunea înseamnă a învăța cum să treci prin viață într-un mod în care să capeți „trecere și minte sănătoasă, înaintea lui Dumnezeu și înaintea oamenilor.”⁵ Înțelepciunea presupune atât „deprindere”, „cunoștințe” cât și „experiență” și „bun simț”.⁶ Alți termeni pentru înțelepciune în literatura poetică ebraică sunt: „cunoaștere”, „pricepere”⁷ și „chibzuință”⁸.

Înțelepciunea se referă la acea deprindere prin care omul reușește să facă față provocărilor vieții. De aceea, pentru sănătatea spirituală a poporului evreu era foarte importantă transmiterea înțelepciunii de la o generație la alta. De altfel, cartea *Proverbe* abordează tematica înțelepciunii într-un context familial, cadrul în care înțelepciunea poate fi învățată cel mai bine; un tată îi dă copilului său „învățături de bun simț” pentru ca acesta să urmărească înțelepciunea. Ea a fost creată prima și conține ordinea lucrurilor, iar cine-o găsește, găsește viața.⁹

Forma pe care o ia conceptul de „înțelepciune” în literatura poetică a Vechiului Testament

Omul înțelept era un personaj important în societatea evreiască. El era la loc de cinste, la curtea împărătească¹⁰. De obicei omul înțelept avea o funcție religioasă (preot sau profet)¹¹, sau consilier la curtea împărătească. Totuși, fiind o societate tradițională, în care celula de bază a societății era familia, era important ca atât tatăl cât și mama să fie niște oameni înțelepți care să transmită copiilor valorile necesare pentru o viață împlinită. Atât tatăl cât și mama sunt implicați în educația copilului atât prin sfaturi cât și prin exemplul personal, dar și prin disciplinare. Cuvântul disciplină apare în cartea *Proverbe* de 18 ori și este folosit cel mai des cu sensul de corecție, chiar de pedeapsă, în vederea instruirii copilului în vederea formării caracterului: „cine urăște disciplina (muștrarea) nu poate progresa.”¹² Disciplina corectează moralitatea și cultivă pietatea. Augustin susținea că „disciplina” este o traducere a cuvântului grecesc „paideia”.

În literatura ebraică se pot identifica două abordări ale conceptului de înțelepciune: una didactică sau practică și cea filosofică. Prima abordare, și cea mai întâlnită formă de înțelepciune, este dezvoltată în mod special în cartea *Proverbe*. Aceasta presupune vorbe înțelepte sau proverbe populare¹³. Acestea sunt lecții care au ca scop dezvoltarea unui caracter moral și să garanteze fericirea, siguranța și o stare binecuvântată. Se poate spune că acest tip de înțelepciune este o interpretare practică a legii pe care Dumnezeu a dat-o prin Moise.

Conform literaturii ebraice de înțelepciune, omul este pus în fața unei alegeri, întrucât, în viață sunt doar două opțiuni: calea celor drepți, sau a celor înțelepți și calea celor neînțelepți sau, a celor „proști” așa cum sunt numiți cei care nu vor să aleagă înțelepciunea. În *Proverbe*, cei care umblă pe calea celor drepți sunt numiți „înțelepți”¹⁴ sau „neprihăniți”¹⁵ iar ceilalți sunt numiți „nebuni”¹⁶, „răi”¹⁷ sau „stricați”¹⁸.

⁵ Prov. 3:4.

⁶ Iov 32:7; Prov 1:7.

⁷ Prov. 1:5; 3:5; 4:1; 10:23; 11:12; 12:8; 16:20; 19:14; 21:11.

⁸ Prov. 3:21.

⁹ Prov. 8:35.

¹⁰ 2 Sam. 8:16-18; 20:23-26; 1 Împ. 4:1-6.

¹¹ Ier. 18:18; Ez. 7:26.

¹² Prov. 15:10

¹³ Prov. 21:23; 22:3; 23:22

¹⁴ 10:8, 14

Cea de-a doua formă de abordare a înțelepciunii, cea filosofică sau speculativă este critică și interogativă, abordând aspectele existențiale ale vieții. Acest tip de înțelepciune descrie într-un mod cât se poate de clar faptul că viața fără Dumnezeu nu are sens.¹⁹ Solomon a fost preocupat de problema sensului vieții. Spre sfârșitul vieții sale el scrie cartea Eclesiastului în care ne prezintă foarte bine rezultatele căutării sale: „mi-am pus inima să cercetez și să adâncesc cu înțelepciune tot ce se întâmplă sub ceruri.”²⁰ Fiind împărat, de fapt cel mai bogat împărat pe care l-a avut Israelul, Solomon și-a putut permite orice și s-a hotărât să se folosească de acest avantaj pentru a cerceta toate lucrurile să vadă ce anume poate da sens vieții.

Astfel, el a încercat toate lucrurile considerate de oameni ca aducătoare de fericire. Solomon spune că și-a dat trupul la vin, crezând că acesta îi poate veseli inima, și-a zidit case, vii, livezi, grădini, apoi a cumpărat robi și roabe, și-a strâns tot felul de bogății, și-a angajat cântăreți și-a luat foarte multe femei. El ajunge să spună că: „tot ce mi-au poftit ochii le-am dat; nu mi-am oprit inima de la nicio veselie, ci am lăsat-o să se bucure de toată truda mea.”²¹ Chiar dacă el a văzut că plăcerile sunt preferabile necazurilor totuși acestea sunt și ele în cele din urmă deșertăciune. După ce a încercat toate acestea Solomon spune că tot ce este în viață este deșertăciune: “apoi când m-am uitat cu băgare de seamă la toate lucrările pe care le făcusem cu mâinile mele și la truda cu care le făcusem am văzut că în toate este numai deșertăciune și goană după vânt și că nu este nimic trainic sub soare.”²²

Solomon mai spune că nici chiar prin creșterea în cunoaștere el nu a găsit împlinire ci mai degrabă goliciune. El arată că înțelepciunea este preferabilă deșertăciunii dar în ea însăși nu aduce împlinire din moment ce moartea este destinul atât al celor nebuni cât și a celor înțelepți. După ce le-a încercat pe toate acestea și mai ales după ce s-a confruntat cu realitatea morții, Solomon și-a dat seama că trebuie să existe ceva, dincolo de lucrurile acestei lumi, care să aducă împlinire omului. El ajunge să înțeleagă că toate lucrurile din această viață vin de la Dumnezeu și nu are nici un sens să lucrezi dintr-o perspectivă pământească. Ciclicitatea lucrurilor din această lume duce la disperare și neîmplinire și doar Dumnezeu ar putea da sens vieții în acest proces. El recunoaște că din mâna lui Dumnezeu vin toate și doar recunoscând aceasta omul se poate bucura de plăceri și de muncă.

Solomon merge mai departe în analiza sa și își dă seama că viața nu poate fi explicată independent de Dumnezeu: „când mi-am pus inima să cunosc înțelepciunea și mi-am pus inima să cunosc înțelepciunea și să mă uit cu băgare de seamă la truda pe care și-o dă omul pe pământ, am văzut atunci toată lucrarea lui Dumnezeu, am văzut că omul nu poate să pătrundă tot ce se face sub soare; oricât s-ar trudi el să cerceteze tot nu va putea afla; și chiar dacă înțeleptul ar zice că a ajuns să înțeleagă, tot nu poate să găsească. Da, mi-am pus inima în căutarea tuturor acestor lucruri, și am văzut că cei neprihăniți și înțelepți, și faptele lor, sunt în mâna lui Dumnezeu.”²³

După ce face o analiză asupra lucrurilor din lumea aceasta și își dă seama că împlinirea omului nu vine din acestea ci din Dumnezeu, Solomon își îndeamnă cititorii să caute pe caute pe Dumnezeu chiar din tinerețe, adică în perioada în care El mai mai poate fi

¹⁵ 10:8, 14; 11:3, 6

¹⁶ 10:1, 14

¹⁷ 10:3, 6, 7

¹⁸ 11:3

¹⁹ Ecles. 1:1-18; 12:12-14.

²⁰ Ecles. 1:13.

²¹ Ecles. 2:10.

²² Ecles. 2:11.

²³ Ecles. 8:16-9:1.

căutat pentru că vor veni inevitabil zilele bătrâneții în care oamenii nu se mai pot bucura de viață. Dacă un tânăr ține la viața sa, și vrea să o trăiască din plin atunci el trebuie să se teamă de Dumnezeu. Concluzia înțeleptului Solomon este aceasta: „teme-te de Dumnezeu și păzește poruncile Lui. Aceasta este datoria oricărui om. Căci Dumnezeu va aduce orice faptă la judecată, și judecata aceasata se va face cu privire la tot ce este ascuns, fie bine, fie rău.”²⁴

Personificarea înțelepciunii

Scopul ultim al înțelepciunii ebraice este să-l ducă pe interpret la o relație corectă cu Yahweh, Dumnezeuul Înțelepciunii²⁵. Expresia “frica de Domnul”, care este „începutul înțelepciunii”²⁶, subliniază cel mai bine intenția înțelepciunii ebraice²⁷. Aceasta presupune anumite atitudini sau acțiuni: dorință de cunoaștere²⁸, reverență față de Dumnezeu²⁹, teamă de Dumnezeu și conștiința iminentei judecăți³⁰, încrederea în planul lui Dumnezeu³¹, evitarea răului³² și cunoașterea răsplătirii: o viață lungă și prosperă pentru cel înțelept³³.

Înțelepciunea este văzută ca o persoană care dă instrucțiuni³⁴. Ea este un arhitect care participă la evenimentul creației³⁵. Noul Testament dezvoltă conceptul de persoană a înțelepciunii identificând-o cu Isus Cristos.³⁶

Conținutul înțelepciunii

Înțelepciunea adresează, în primul rând, aspectele practice ale vieții. Cel înțelept are răspunsuri la întrebările cele mai grele cu care se confruntă oamenii. În mod special, el este preocupat de temele care frământă cel mai mult mintea omului. Cărțile poetice din literatura vetero-testamentară ebraică dezvoltă pe trei mari apecte ale înțelepciunii: cel al educației (paideia), principiul răsplătirii și problematica teodiceei.

În paragrafele de mai sus am abordat aspectul educației (instruirii) ca parte a conceptului de „înțelepciune”; instrucțiunile și avertizările din cartea Proverbe au scopul de a modela viața copilului, de a cărei educație de ocupă în mod special părinții. Cartea Proverbe conține instrucțiuni despre o mare diversitate de subiecte de viață.

A doua dimensiune a conceptului de „înțelepciune” este cea a răsplătirii. Aceasta decurge în mod natural din prima și este un aspect important în educație. Ascultarea de poruncile lui Dumnezeu aduce răsplătirea divină în timp ce neascultarea aduce pedeapsa. Răsplata are în vedere atât o dimensiune temporală cât și una atemporală. Beneficiul imediat al instrucției este înțelepciunea, o viață lungă și împlinită. Dimensiunea atemporală este cea a vieții veșnice.

Cea de-a treia temă pe care omul trebuie să o abordeze cu înțelepciune este cea a teodiceei. Problema răului și a suferinței este abordată în mod special în cărțile Iov și Ecclesiastul. Această temă este analizată, însă, dintr-un punct de vedere teistic; problema suferinței în lume și a morții este explicată prin prisma raportării la divinitate.

²⁴ Ecles. 12:13-14.

²⁵ Iov 12:13; Is.31:1-2.

²⁶ Prov. 1:9.

²⁷ Ps. 111:10; Prov 1:7.

²⁸ Prov. 1:29; 2:5.

²⁹ Prov. 24:21.

³⁰ Ecles. 12:13-14.

³¹ Ps. 115:11; Prov. 3:5-6.

³² Prov. 3:7; 9:13; 16:6; 23:17.

³³ Prov. 10:27; 14:27; 19:23.

³⁴ Prov. 8:1-12.

³⁵ Prov. 8:22-31.

³⁶ Col. 1:15-17.

În cadrul acestei teme mari se disting preocupări pentru a găsi răspunsuri la diferite întrebări. De ce există suferință, sărăcie și in justițe socială?³⁷ Iov, de exemplu, se întreabă cum se face că el nu a făcut nimic rău și totuși Dumnezeu îl lasă să sufere atât de mult (pierderea tuturor posesiunilor materiale dar, mai ales, a tuturor copiilor săi și, pe deasupra, având și o boală cumplită). O altă întrebare care-l preocupă pe Iov, dar este întâlnită și la Solomon este de ce prosperă oamenii care sunt imorali?³⁸ Această întrebare este cu atât mai stringentă cu cât, în antiteză, unii oameni drepti (cei care-și pun întrebarea) au parte de suferință.

Literatura ebraică de înțelepciune pune și alte întrebări existențiale, cum ar fi cea a răului și a morții³⁹: cum se face că în ciuda diferențelor în modul în care oamenii își trăiesc viața, atât cel bun cât și cel rău au parte de aceeași moarte? Această întrebare îl face pe înțeleptul Solomon să se întrebe mai departe care este scopul și sensul vieții⁴⁰?

Întrebările acestea nu rămân fără răspuns. Protagoniștii lor, în mod special Iov și Solomon, își primesc răspunsul, însă, într-un mod diferit de cum s-ar fi așteptat ei. Astfel, Dumnezeu i se descoperă în mod personal lui Iov, iar acesta înțelege că modul său de gândire este diferit de cel divin. Suferința de care are parte Iov contribuie la cunoașterea divinității, îi construiește caracterul și îi aduce o răsplată foarte mare. Solomon, pe de altă parte, își dă seama că întrebările pe care și le pune își găsesc răspunsul doar atunci când viața are și o componentă de „dincolo”; problematica scopului vieții nu poate fi elucidată decât dacă se ia în considerare viața de după moarte și principiul răsplătirii.⁴¹

Concluzie

Înțelepciunea în literatura vetero-testamentară nu este atât de mult preocupată cu dezvoltarea inteligenței în viața celui care intră în școala ei. Mai degrabă, înțelept este cel care a ascultă de învățăturile părinților, de cei care reușesc să-și însușească deprinderile de viață necesare unei vieți lungi și implinite din punct de vedere social. Sursa înțelepciunii este Dumnezeu, cel care a dat principiile morale, de care omul trebuie să țină cont, dacă vrea să se bucure de o viață plină de semnificație. Înțelepciunea, însă, nu presupune doar preocuparea pentru viața de „aici” și „acum” ci implică, mai întâi de toate, raportarea la veșnicie, la acel moment când Dumnezeu va judeca pe fiecare om pentru modul în care și-a trăit viața.

Bibliografie

Brown, F., S. R. Driver & C. A. Briggs, *Enhanced Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 2000.

Harris, R. L., G. L. Archer Jr. & B. K. Waltke (ed.), *Theological Wordbook of the Old Testament*, Moody Press, Chicago, 1999.

Hill Andrew E. & John H. Walton, *A survey of the Old Testament*, Zondervan, Grand Rapids, 1991.

Myers, A. C., *The Eerdmans Bible Dictionary*, Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, 1987.

Swanson, J., *Dictionary of Biblical Languages with Semantic Domains : Hebrew (Old Testament)*, Logos Research Systems, Oak Harbor, 1997.

*** *Biblia*, traducerea Dumitru Cornilescu, Ediția a III-a revizuită și adăugată, 1994.

³⁷ Iov 21:7-26.

³⁸ Ecles. 8:14-15; 9:11-12.

³⁹ Ecles. 9:1-6.

⁴⁰ Ecles. 4:1-3.

⁴¹ Ecles. 3:16-22.

Acknowledgement: Articol realizat în cadrul programului Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE) - POSDRU/159/1.5/S/140863.

IDENTITY AND OTHERNESS IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE

Ana-Valeria GORCEA (STOICA)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In the present study we will follow the link between identity and alterity as it is being built in Mircea Nedelciu's novel, Zmeura de câmpie. We start from the assumption that the character/ characters of Nedelciu are not building their personal identities in isolation, but by interacting with the others and embracing the otherness. Alterity reflects, in Emmanuel Lévinas terms, the representation and the projection of the other.

Keywords: Mircea Nedelciu, Zmeura de câmpie, identity, alterity.

Mircea Nedelciu prezintă în opera sa multiple fațete ale identității și alterității, cât și complexitatea relației cu Celălalt. Existența personajelor sale este proiectată într-o perioadă istorică bine determinată, între cel de-al doilea război mondial și finalul perioadei comuniste. Ipostazele identitare ale personajelor ce includ alteritatea pot fi remarcate încă de la primul său volum de proză scurtă, *Aventuri într-o curte interioară*, și până la cel din urmă roman, *Zodia scafandruului*. Cititori ai acestei opere care-și afirmă specificitatea – redarea unor fragmente de realitate ca pretext pentru reflecție și surprindere parodică a lumii – în peisajul literar contemporan, suntem invitați să răspundem chemării textului și să deschidem noi căi de interpretare prin lectură.

Termenii de identitate și alteritate au fost în prim plan în ultimele decenii, iar implicarea acestora în literatură vine cu o puternică încărcătură din alte domenii ce au dat fecunditate conceptelor. Psihologia, sociologia, antropologia, filosofia, istoria mentalităților etc., toate acestea aduc un plus în aria literaturii.

Lucrarea de față se concentrează pe sensul filosofic atribuit de Emmanuel Lévinas alterității și „figurii celui alt” și a sensului atribuit de Paul Ricoeur identității de sine a personajului literar ce capătă două forme identitare: *mêmeté* și *ipseité*¹. Plecăm de la premisa că personajul/ personajele lui Mircea Nedelciu sunt identități individuale ce se formează fără a fi rezultatul unei izolări, ci într-un mod interactiv, relaționând cu ceilalți și înglobând alteritatea. Așadar, identitatea se suprapune parcursului *biografic* al personajului care se comunică pe sine, într-o relație ce îi prevede pe Eu-Tu și Eu-Acela², după descoperirea lui Martin Buber. *L'homme-avec-l'homme*³, în termenii lui Buber, ca fapt fundamental al existenței umane, implică relația vie cu alți indivizi. Cu alte cuvinte, pe lângă relația cu Sine este și dialogul și relația cu Altul, cu celălalt.

Se pune problema, cum stabilești relația cu Altul, atunci când construcția ta identitară e compromisă? Identitățile fracturate ale personajelor lui Mircea Nedelciu se regăsesc în

¹ Simona Sora tratează, în lucrarea sa, cele două forme identitare ale personajului literar definite de Paul Ricoeur: *mêmeté* și *ipseité*. Așadar, „dacă prima presupune coerența personajului unei istorii de la începutul la sfârșitul acesteia, ipseitatea înseamnă discontinuitate, dizolvarea identității și a persoanei, care nu mai rămâne „aceeași” decât în felul (exterior) în care o promisiune se menține actuală prin cuvântul dat.” În *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 16.

² Martin Buber, *Eu și Tu*, Traducere din limba germană și prefața de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 1992, p. 6.

³ *Ibidem*, p. 12.

figura copiilor pierduți sau abandonați de părinți, crescuți prin orfelinat, a căror *ipseitate*, în termenii lui Ricoeur, este expresia crizei existențiale accentuată de efectele tulburi ale războiului și condiția lor de orfani.

Căutarea identității este tema care unește destinele personajelor Zare Popescu, Radu A. Grințu și Gelu Popescu, cei trei orfani, protagoniști ai romanului *Zmeura de câmpie*. Acest roman constituie obiectul nostru de studiu. Personajele romanului, reprezentative operei lui Nedelciu, se află într-o continuă încercare de a descinde în trecut pentru a-și *reîntregi* identitatea mutilată. Această dorință de reconstrucție identitară și biografică este materializată diferit de către fiecare în parte.

Liantul este zmeura, motiv recurent al textului, regăsită în titlul romanului și reluat în alte două capitole, F. și I., în cel din urmă, denumirea plantei fiind în limba latină – *rubus Idaeus*. Această plantă de munte, aclimatizată într-un mod destul de bizar la câmpie, are valențe simbolice. Printr-un veritabil proces anamnetic, vizînd cunoașterea de sine, tufele de zmeură sunt cele care îl ascund pe copilul Zare Popescu; apoi, Gelu, în *expediția* lui pentru aflarea *adevărului*, remarcă în curtea învățătorului Popescu „bețele vag înfrunzite pe lîngă gardul dinspre stradă al grădinii”⁴, simbol al neuitării pentru învățător care leagă experiența supraviețuirii sale din război cu tufele de zmeură din pădurea de brad unde s-a adăpostit timp de o lună. Zmeura adaptată la câmpie, aici, simbol al dezrădăcinării, se suprapune condiției personajelor care încearcă să-și (re)găsească rădăcinile.

Zare adoptă perspectiva etimologiei, avînd propria teorie despre istorie, ce capătă sens doar în funcție de obiecte și a poveștilor din spatele acestora ce includ, automat, oameni și nume. Autodidact convins, acesta arată că istoria este alcătuită din oameni, obiecte, nume și povești, iar a descoperi trecutul înseamnă a descoperi relațiile dintre aceste patru elemente. Această teorie și altele asemenea, ce fac o „arheologie a sensurilor”, le expune în scrisorile trimise profesorului său de istorie, Valedulceanu, sau în discuțiile cu Grințu, teorii care îi stau în cale atunci când dorește să urmeze Facultatea de Istorie.

Originea vag cunoscută și complexul de orfan îl caracterizează și pe Radu A. Grințu, tovarășul de arme și prietenul lui Zare. Absolvent al Facultății de Litere, posesorul unor ocupații diverse – pedagog, ghid ONT (*alter ego* al autorului) –, înainte de a-și asuma cariera de profesor într-un sat de câmpie, acesta cochetează cu cariera de regizor de film. De aceea, Grințu își expune ipotetica căutare a părinților sub forma unui scenariu de film. Căutarea identității se desfășoară sub forma scenariului cinematografic, evident, imaginar, ce înregistrează obiectele din jurul său, oamenii, întâmplările din viața sa, fie că sunt flashback-urile din copilărie, fie că sunt momentele petrecute alături de Zare sau Gelu. De fapt, prin ambiguitatea ce planează asupra scrierii, inteligent cultivată de scriitor, scenariul de film al acestui personaj înglobează întregul roman ce poate fi considerat o ficțiune a personajului Radu A. Grințu.

Gelu Popescu, cel mai mic dintre cei trei, este adeptul căutărilor pe teren. Acesta l-a cunoscut pe Zare, elev fiind, la Casa de copii școlari din Sinaia, iar pe pedagogul Grințu, în timpul șederii la internatul Liceului de Mecanică Fină LMF. Dintre cei trei, el este singurul ce pornește efectiv la drum, în încercarea de a-și reface „arborele genealogic”, de care aflăm, la final, în capitolul T., într-un „raport complet”, și care, redactat sub forma unui proces verbal, cu trimitere intertextuală clară la *Scrisoarea lui Neascșu din Câmpulung* (1521), reprezintă o pastişă după primul document în limba română care s-a păstrat.

Între antropologie și istorie, discursul literar al lui Mircea Nedelciu nu ignoră contextul cronologic, ideologic și chiar politic, însă acesta este surprins fragmentar, prin prezentarea cazurilor individuale ale celor trei, în mod implicit critic, evocînd efectele acestor măsuri revărsate asupra personajelor. Drama celui de-al doilea război mondial și momentul

⁴ *Ibidem*, p. 70.

colectivizării⁵ au reprezentat, de fapt, un *atac identitar* asupra satului românesc cu grave repercusiuni asupra personajelor acestui spațiu. Protagonistii romanului asistă și suportă efectele acestui dezechilibru din societatea românească, în plină perioadă ceaușistă. Zare Popescu, într-una din scrisorile trimise (a treia, mai exact) profesorului Valeduceanu, surprinde discrepanța și transformările pe care le-a suferit acest spațiu tradițional autentic, plecând de la evocarea *acareturilor*, ca simbol al lumii tradiționale, și, încheind cu imaginea satului surprinsă în anul 1973, în timpul stagiului militar, când era șofer „pe un camion cu care aduc grâu din câmp la un siloz.”⁶ Prima ipostază a satului redă identitatea culturală autentică, ce surprinde câteva particularități ale trăirii ancestrale:

„În gospodăria țărănească veche anexele se numeau *acareturi* [...]. Morile de vânt, cuptoarele de făcut pâine, grajdurile, șurile, cotețele de păsări, fântânile, coșarele din nuiele lipite pe dinăuntru cu lut amestecat cu pleavă de grâu și balegă de cal, atelierile de lemnărie, dogărie, împletituri, troițele și teascurile, adăpătorile, ba chiar și căpițele sau alte metode de depozitare au surprins totdeauna pe cercetători atât prin gândirea tehnică înglobată în ele cât și prin frumusețea lor. Armele din vechime, atenție, au păstrat de asemenea pe corpul lor încrustături, pietre prețioase, fildeșuri și zeci de alte feluri de exprimare artistică.”⁷

„Frumuseții invocate a acareturilor enumerate mai sus”⁸ îi este opusă „cea a urmașilor moderni”⁹ care cuprinde:

- „ – o grădiniță de copii
- o gogoșerie
- un restaurant
- un magazin universal
- un bloc cu patru etaje și cu magazin de mobilă la parter
- un alt bloc, cu trei etaje, în care se află dispensarul și în care sîntem și noi cazați
- o cantină
- o cofetărie

⁵ Ni se pare relevant a face trimitere la un moment semnificativ din istoria țării, care a determinat „sistemul structurat al socialului” și a definit „cultura unei colectivități”, anulându-i și pervertindu-i imaginarul colectiv și, atingând însăși esențele individuale. Vom face apel la o recentă emisiune televizată, *5 minute de istorie*, de la TVR2, din data de 5.11.2014, unde prof. univ. Adrian Cioroianu, decanul Facultății de Istorie al Universității București, a prezentat succint momentul colectivizării din țara noastră. Acest proces începe încă din 1945, când Petru Groza impune cotele către stat. Apoi, în anul 1949 este dat decretul Marii Adunări Naționale, ca în 3-5 martie să înceapă campania de colectivizare a pământurilor țăranilor. Anul 1950, sub patronarea lui Gheorghe Gheorghiu Dej și a guvernului condus de Petru Groza, este cel al vânătorii chiaburilor. Ceea ce aflăm interesant din emisiune și nu putem ignora, este observația profesorului care menționează, ca informație puțin cunoscută, că în această perioadă, tânărul Nicolae Ceaușescu era ministru adjunct al agriculturii. Tot acest proces al colectivizării durează până în anul 1962, 12 ani în care *vânătoarea* este cuvântul de ordine, iar scopul final, implementarea agriculturii socialiste. Cel care suferă grave probleme de identitate este țăranul român, pentru care pământul este parte din ființa sa și rostul său de a fi. Rezultatul acestei *asupriri* se poate vedea în efectul pe termen lung asupra țăranului român și asupra țării, în general, și anume, haosul din agricultură, pe care, și în anul lui 2014, îl suportăm cu speranțe minime și abia întrevăzute de schimbare. Emisiune vizionată în data de 15 nov. 2014.

⁶ Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)*, Editura Militară, București, 1984, p. 31.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 32.

- un aprozar
- mai multe ateliere de industrie locală
- o baie comunală (în construcție) și, auziți,
- ...un chișc pentru ședințe de vară (!).¹⁰

Așadar, într-un orizont rustic oltenesc, „arhitectura și finisajele tuturor construcțiilor din beton (armat!) – cele două blocuri, restaurantul și magazinul universal – nu dovedesc în nici un fel legătura cu tradiția sau vreo altă grijă estetică a celor care le-au conceput și ridicat.”¹¹ Zare Popescu surprinde impactul avut de măsurile de colectivizare și uniformizare luate de puterile statului asupra imaginii satului. Prin intermediul lui Zare Popescu, personajul care are o teorie proprie asupra istoriei, aflăm cum aceste construcții nou formate în spațiul satului își schimbă atribuțiile. De exemplu, „în cofetărie, nu se aflau copii, ci numai adulți, tractoriști, șoferi, conducători de atelier”¹², care „stăteau în picioare și beau direct din sticlă respectivul suc de zmeură”¹³, îmbunătățit considerabil cu coniac, după cum avea să afle acesta. În acest spațiu *mostră*, deformat și deformant, se desfășoară crizele identitare ale personajelor. Griul „construcțiilor de beton (armat!)” ce caracterizează lumea în care se conturează personajele lui Mircea Nedelciu determină, în mod automat, o *dilua*re a identității ce duce până la pierderea acesteia.

Așa cum lumea satului este afectată de aplombul urbanului asupra ruralului într-o tendință de uniformizare sau chiar de duplicare, întâlnirea dintre pedagogul Grințu și elevul Gelu Popescu reprezintă, de fapt, „o manifestare explicită a identității, căutate chiar în sânul alterității”¹⁴, după cum apare ceremonialul renașterii păsării Phoenix la Jean Burgos. Atât Grințu, cât și Gelu, orfani în căutarea originilor, își asumă această căutare în mod diferit:

„Popescu nu și-i văzuse pe ai săi [părinți, n.n.], iar Grințu se despărțise de mama lui când avea 13 ani. La moartea ei, cineva, un unchi, îl duse să stea de vorbă cu un bărbat neras și prost îmbrăcat care începuse să plângă imediat ce a dat cu ochii de el. Își amintește că l-a scuipat și a fugit. Omul acela îi era tată? Peste numai o săptămână unchiul Vergu îl instala pe Grințu la Casa de copii școlari din Sinaia.”¹⁵

E interesant de aflat cum decid să facă acest lucru, mai ales că cei doi au descoperit că provin „din părinți care trăiseră în sate de cîmpie aproape învecinate.”¹⁶ Spre deosebire de Grințu, Gelu, poreclit Meșteru, decide să pornească „să-și caute părinții, măcar urmele lor.”¹⁷ Grințu, în schimb, se bazează pe descoperirile lui Gelu „pentru simplu fapt că [...] datele culese de Meșteru vor fi utile amândurora.”¹⁸ Această decizie luată de a-și asuma descoperirile lui Gelu îi provoacă o stare angoasantă, iar simbolic, „paradigma așteptării”¹⁹

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 33.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Jean Burgos, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” – Suceava, Colecția „Studii”, Editura Univers, București, 2003, p. 153.

¹⁵ Mircea Nedelciu, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

¹⁷ *Ibidem*, p. 40.

¹⁸ *Ibidem*, p. 46.

¹⁹ Cf. Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009, p. 26.

este o altă ipostază a alterității, mai ales că îi aflăm gândurile personajului ca pe o consolare și „acceptare a singurătății sinelui în acord cu singurătatea celui alt”²⁰:

„Simțea cum această curiozitate a originilor, de atâtea ori reprimată până atunci, îl sufocă încetul cu încetul. Invidia calmul cu care și-o satisfăcea Popescu și se simțea acum, acolo în fața ferestrei deschise, ca un copil care-și așteaptă tatăl să vină de la război.”²¹

Gelu, apelând la tehnica amânării, îl pedepsește pe Grințu fiindcă nu se implică în descoperirea propriei istorii: „Îl va pedepsi pentru asta. Își va amâna într-atâta povestirea, o va fragment și o va pune în dubiu, până când celălalt va pleca și el pe teren să dezlege firele.”²² O dată cu pactul făcut de Gelu, de a fragmenta, prelungi, aștepta și amâna povestea despre descoperirile sale detectiviste, îl determină pe Grințu de a enunța fie teorii de natură antropologică, fie să dezvăluie teoriile lui Zare, moment în care cele două personaje se reflectă. Gelu reprezintă pentru Grințu „un fel de cablu prin care el își culegea date personale (poate!) dintr-o zonă care-i era deocamdată inaccesibilă.”²³

Căutarea identității și a unui alt mod de a fi este un proces care conduce la transformarea fiecărui protagonist în altul. Cei trei tineri fără identitate socială, Zare, Grințu și Gelu, ce au în comun spațiul-matrice al satului Burlești, reprezintă figuri ale alterității ce pun protagonistul în situații care cer un răspuns etic. Printr-o „arheologie a sensului” se întreține și relațiile dintre cele trei personaje amintite, care, deși intuiesc și recunosc existența celui de-al treilea, se întâlnesc în forme duale, niciodată toți la un loc. Mai întâi, Gelu și Zare, în timpul șederii la Casa de copii școlari din Sinaia, apoi, Zare și Grințu în timpul armatei, în 1973. În cele din urmă, Gelu și Grințu se întâlnesc la internatul Liceului de Mecanică Fină, în luna aprilie a anului 1976. Aceste întâlniri nu sunt lipsite de semnificație și de implicații asupra devenirii acestora, fiindcă raportarea la Celălalt își are originile într-un „instinct de înfrățire – mai precis, în acel «sentiment original de coexistență» pe care îl definește Husserl ca măsură a conștiinței Celui alt în procesul de înțelegere a propriei identități.”²⁴ Cu alte cuvinte, raportarea celor trei protagoniști unul la celălalt – cei doi Popescu, Zare și Gelu, decid să fie frați; Grințu și Zare sunt legați de *cuvântul* delațiune; Gelu și Grințu spun că sunt din sate apropiate; respectiv, toți au în comun casa de copii – se dezvăluie ca o deschidere, respectiv, o chemare înspre/ dinspre Celălalt în încercarea de a-și înțelege identitatea. Alegerea de a răspunde chemării celui alt revelează protagonistului sensul adevăratei sale căutări: în căutarea de sine descoperă deschiderea către Celălalt și/ sau responsabilitatea pentru Celălalt. Așadar, dacă la început Zare, asemenea lui Gelu și Grințu, era în căutarea identității prin găsirea tatălui, în cele din urmă, acesta nu dorește să-și cunoască tatăl²⁵, fiindcă, necunoscând vremurile tinereții acestui, „nu ar putea interpreta reacțiile lui la întâmplările propriei vieți.”²⁶ Zare are, la un moment dat, revelația imaginii de sine: „trupul nostru nu e decât o mașină cu

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 40.

²² *Ibidem*, p. 46.

²³ *Ibidem*, p. 117.

²⁴ Doina Ruști, *ibidem*.

²⁵ Un alt motiv pentru refuzul lui Zare de a afla lumea tatălui, trimitere intertextuală spre proza șaizecistă ce a investigat biografia paternă, este expus într-un roman ulterior al lui Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, în care același personaj (migrarea personajelor dintr-un text în altul este o marcă specifică prozatorului Mircea Nedelciu) dezvoltă o teorie legată de „vinovăția generației anterioare, cea care se adaptase la rău înainte de a încerca să-l combată.” Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului* – roman inedit, Editura Compania, București, 2000, p. 126.

²⁶ *Ibidem*, p. 104.

care încercăm să ȧșesem, din tot felul de fire fără legătură, cuvinte, relații, întâmplări, eforturi, imaginea a ceea ce trebuie să spunem că este Eu.”²⁷

Dintr-un sentiment de apartenență, fațetă a identității, Zare are altă atitudine față de Gelu, hotărâște să-i devină frate, fiindcă au același nume: „Lucrul nu putea fi contrazis nici oficial, mai târziu, când amîndoi căpătaseră buletine, pentru că în ambele stătea scris: Prenumele părinților: NATURAL.”²⁸ Însă numele lui Gelu stă sub semnul provizoratului: „poate că nici nu mă cheamă Popescu.”²⁹ Necesitatea imaginii Celuilalt este mai întâi oglindirea ideală, exprimată de Gelu, atunci când, aflat într-un sat, într-o beznă totală, pe urmele lui Anton Grințu, se îndoiește de propria identitate:

„Un fel de teamă plăcută îl invadează. E ceva să te afli într-un sat necunoscut în întuneric și noroi, lipsit de repere și fără o imagine clară a ceea ce cauți! Pînă ce nu se aprinde nicăieri nici o lumină, aproape că te îndoiești și de propria ta identitate.”³⁰

Lumina se aprinde în cele din urmă, iar ceea ce realizează Gelu, asemenea celorlalți protagoniști, prin întoarcerea către sine că „alteritatea se afirmă – în termenii lui Ștefan Augustin Doinaș, n.n. – ca o condiție de existență nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalți, ci și înlăuntrul meu, prin raportarea la mine însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un Unu plural. [...] Eu, cel din clipa aceasta, nu mai sunt același care am fost acum o zi, acum un an. După cum mâine voi fi *altul* decât sunt astăzi și implicit *altfel*.”³¹

Perceperea propriei alterități și permanenta investigare a personajelor, atât a realităților exterioare cât și a celor interioare, „fac din contactul cu Celălalt o întâlnire de excepție.”³² Această întâlnire a ființelor sociale, însă individuale și individualizate, este, de fapt, o regăsire, fiindcă, afirmă Tzvetan Todorov, „îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de tot ceea ce nu este sinele: eu este un altul.”³³

Bibliografia operei:

NEDELICIU, Mircea, *Zmeura de câmpie* (roman împotriva memoriei), Editura Militară, București, 1984; ediția a II-a, Prefață de Sanda Cordoș („Cine sînt fiii acelor tați?”), Editura Compania, București, 2005.

NEDELICIU, Mircea, *Zodia scafandrului* – roman inedit, Editura Compania, București, 2000.

Bibliografie critică selectivă:

****Identitate și alteritate. Studii de imagologie*, II, coord. Nicolae Bocșan, Sorin Mitu, Toader Nicoară, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.

BUBER, Martin, *Eu și tu*, Traducere din limba germană și prefața de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 1992.

²⁷ Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 92.

²⁸ *Ibidem*, p. 156.

²⁹ *Ibidem*, p. 41.

³⁰ *Ibidem*, p. 94.

³¹ Ștefan Aug. Doinaș, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21”, *Alteritate*, nr. 1-7/ 2002, pp. 23-27.

³² Doina Ruști, *op. cit.*, p. 27.

³³ Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iași, 1994, p. 7.

BURGOS, Jean, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” – Suceava, Colecția „Studii”, Editura Univers, București, 2005.

DOINAȘ, Ștefan Aug., *Fragmente despre alteritate*, în “Secolul 21”, *Alteritate*, nr. 1-7/2002.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalitate și infinit*, Traducere de Marius Lazurca, Editura Polirom, Iași, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Traducere de Ioan Petru Deac, Colecția „Substanțial”, Editura BIC ALL, București, 2000.

RUȘTI, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009.

SORA, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iași, 1994.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

COMMUNICATION AND MANIPULATION TO CICERO

Alexandru Lucian VOINEA

Romanian Academy, Iași Branch

Abstract: From the Sophists and Up to now, the concept of manipulation was of a particular interest. This paper has as a major subject Marcus Tullius Cicero a famous orator, philosopher, moralist and statesman, epistolograf novel (103-43 a. Chr.), who warns us of the danger of manipulation by flattery in his moral treaty about friendship (De Amicitia). Thus it helps us to distinguish the virtue of "false opinion about virtue" true friend of the false friend, flatterer. Next, we show, however, that the orator's brother, Quintus Tullius Cicero, flattery (blanditia) voters is a way to gain popularity and it is indispensable in an election campaign, as shown in the manual little campaign (Commentariolum petitionis) written in epistolary form. Also, with flattery, knowing the names of voters (nomenclatio) earnest propaganda (assiduitas), generosity (benignitas), good reputation (rumor) and Fast campaign (petitio pompae plena sit) are other methods necessary for a candidate who wishes to draw voters to his side.

Keywords: communication, ethics, manipulation, flattery, Cicero.

I. Considerații preliminare

Verbal sau non-verbal, din Antichitate și până astăzi se comunică acasă (în familie, cu prietenii foarte apropiați) sau în locuri publice (cu amicii, colegii de la locul de muncă, autoritățile și funcționarii statului, la școală etc). Comunicăm cu noi înșine (comunicare intrapersonală- monolog interior) sau comunicăm cu ceilalți (comunicare interpersonală- monolog, dialog). Atât în Antichitatea greco-romană, cât și în perioada contemporană, dialogul reprezintă forma cea mai frecventă de comunicare interpersonală. Firește, astăzi se comunică foarte mult prin intermediul mass-media. Dialogul poate avea loc între două sau mai multe persoane. Dar putem avea dialog și între o persoană și un grup mai mare sau mic de persoane, așa cum se întâmplă, de pildă, în campaniile electorale sau publicitare. E adevărat, monologul este frecvent în asemenea ocazii. Dar dialogul este mai eficient de fiecare dată, căci implică participarea efectivă a interlocutorului la actul de comunicare. Interlocutorul se simte astfel mai respectat și ne poate oferi un feed-back. Oamenii de succes din toate timpurile au știut acest lucru. De ce comunicăm? Comunicăm atât pentru: a socializa pur și simplu, din nevoia naturală de a relaționa cu ceilalți oameni, căci suntem „ființe sociale” care trăiesc într-o comunitate cât și pentru a obține ceva în urma actului de comunicare (acțiunii comunicative). În cea de-a doua situație, putem vorbi despre comunicarea ce are ca scop influențarea, negocierea, persuasiunea și manipularea. În lucrarea de față ne propunem să reflectăm asupra conceptului de „manipulare”, așa cum se regăsește în opera celor doi Cicero din Antichitate: Marcus Tullius Cicero (celebrul orator, filosof, epistolograf și om politic roman) și fratele acestuia, Quintus Tullius Cicero. Desigur, nu propunem aici să abordăm toate manierele de manipulare și nu putem avea pretenția de a epuiza această temă. De asemenea, vom avea în vedere doar câteva fragmente din minitratatul moral Despre prietenie (*De amicitia*) al marelui orator și om politic roman. Maniere de manipulare și persuasiune se regăsesc însă mai ales în Mic manual de campanie electorală (*Commentariolum petitionis*) redactat de către Quintus Tullius Cicero special pentru campania electorală a fratelui său, Marcus, cu scopul de a-l ajuta să câștige alegerile pentru funcția de consul. În ceea ce privește

manierele de manipulare, manipularea prin lingușire ocupă un loc aparte în opera celor doi Cicero. Quintus Cicero, în micul său „manual”, transformă însă lingușirea într-o adevărată „armă” în mâna unui candidat la alegerile consulare. Lingușirea, dublată de generozitate, devine astfel o condiție sine qua non pentru a avea șanse de câștig într-o campanie electorală.

II. Manipularea prin lingușire la Marcus Tullius Cicero, în *De amicitia*

Având în vedere apropierea semantică dintre conceptele: „influențare”, „negociere”, „persuasiune” și „manipulare”, pentru a evita confuziile se impun câteva precizări. Adela Mihalcea explică:

„Manipularea constă în a folosi diferite metode și tactici, de cele mai multe ori abuzive, de a-i determina pe ceilalți să facă ceea ce tu dorești, fără a ține cont sau chiar prejudiciind dorințele, nevoile și interesele lor. În majoritatea cazurilor, manipulatorii sunt conștienți de ceea ce fac și vor ști, în orice moment, să-și explice comportamentul și acțiunile ca fiind justificate, ba mai mult decât atât, fiind în favoarea victimei”¹. Se face astfel distincția între „manipulare” și:

- * „influențare-de exemplu o persoană importantă din viața noastră de la care am învățat mult și care și-a pus amprenta pe modul nostru de gândire și de acțiune;
- * negociere-când se discută punctele de vedere ale celor implicați, iar decizia se ia ținând cont de fiecare opinie;
- * persuasiune-darul și puterea de convingere prin scoaterea în evidență a părții pozitive a lucrurilor și minimalizarea părților negative”.

Trebuie precizat însă că în „influențare”, „negociere” și „persuasiune” „nu apare abuzul verbal sau emoțional, iar partenerul de discuție e întotdeauna liber să-și manifeste liberul-arbitru”².

În dicționare, „manipularea” înseamnă „mânuire, manevrare”. Sensul figurat este acela care interesează mai mult: „Influențare a opiniei publice printr-un ansamblu de mijloace (presă, radio etc) prin care, fără a se apela la constrângeri, se impun acesteia anumite comportamente; a influența prin diverse mijloace modul de a gândi și de a acționa al unei persoane sau al unei colectivități; a exercita dominație psihologică sau politică asupra unui individ sau asupra unui grup”³.

Lingușirea este explicată în dicționare astfel: „vorbă, atitudine lingușitoare, adulare, lingușeală, lingușitură; flatare, măguleală, măgulire; laudă falsă sau exagerată cu scopul de a plăcea; acțiune de a linguși, laudă falsă și interesată”. Prin „a linguși” se înțelege: „a căuta să câștige bunăvoința în favoarea cuiva satisfăcându-i vanitatea, a se pune bine cu cineva prin atitudini și vorbe măgulitoare la adresa lui, prin laude exagerate și ipocrite; a flata, a măguli, (cu sens figurat: „a peria”, „a linge”⁴.

În Grecia Antică, Aristotel face diferența între prietenul adevărat și lingușitor:

„Să recunoaștem că diferența dintre prieten și lingușitor pune și ea în lumină faptul că plăcerea nu se identifică cu binele sau, cel puțin, că există diferite specii de plăcere. Căci, dacă primul întreține relații cu prietenul său urmărindu-i binele, celălalt urmărește doar să-i

1 Mihalcea, Adela, „Manipularea ca mod de relaționare-caracteristici și riscuri asociate”, în revista *Practica farmaceutică*, editată de Colegiul farmaciștilor din România, vol. 7, nr. 2, an 2014, p. 87.

2 Ibidem.

3 <http://dexonline.ro/definitie/manipulare>, consultat la data de 08.10.2014, ora 15,30. Cf. *DEX-Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. a 2-a, rev., Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2012, p. 617.

4 <http://dexonline.ro/definitie/lingusire>, consultat la data de 08.10.2014, ora 16,03. Cf. *DEX-Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. a 2-a, rev., Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2012, p. 593.

facă plăcere; și, dacă acesta din urmă este blamat, pe când celălalt primește elogii, este datorită scopului diferit pentru care i-au căutat societatea.(...) Pare deci evident că plăcerea nu se identifică cu binele și că nu orice plăcere este demnă de dorit...”⁵. Filosoful din Stagira mai remarcă și deosebirea dintre conceptele „amabilitate” (*praótes*) și „lingușire” (*kolakéia*), respectiv între omul amabil (*praós*) și lingușitor (*kólax*):

„Cât despre celălalt de agreabil, cel din viață, omul agreabil cu măsură este cel amabil, iar măsura justă este amabilitatea; cel ce exagerează, dacă este dezinteresat este un om care dorește să placă, iar dacă o face din interes este un lingușitor”⁶.

„Amabilitatea” (*praótes*) este astfel o virtute, în timp ce „lingușirea” (*kolakéia*) devine un viciu prin depășirea măsurii juste, a căii de mijloc (*mesótes*) dintre cele două extreme.

Teofrast, în *Caracterele*, definea lingușirea, realizând un adevărat portret al lingușitorului. Mai târziu, această lucrare a fost tradusă în limba franceză de moralistul La Bruyère. De aici aflăm că:

„Lingușirea ar putea fi definită ca o comportare lipsită de demnitate, de pe urma căreia, însă, lingușitorul are partea lui de folos. Mergând pe drum alături de un altul, lingușitorul e capabil să-i spună: „Bagi de seamă cu câtă admirație se uită lumea la tine?” [...] Și în timp ce lingușitorul rostește astfel de cuvinte, se face că scutură o scamă de pe haina celui lingușit, iar dacă vântul i-a suflat un pai în păr, se grăbește să-l ia și-i spune râzând: „Ai văzut? N-au trecut bine nici măcar două zile de când te-am văzut, și barba ți s-a și umplut de fire albe! La drept vorbind, alții de aceeași vârstă cu tine n-au atâtea fire negre!”

Când cel lingușit vorbește, lingușitorul poruncește celorlalți să tacă; atunci când cântă îi aduce laude, iar atunci când a încetat, îl aplaudă, strigând: „Bravo!” [...]

Îi mai spune că are o locuință clădită după un plan minunat, că are o grădină îngrijită și că portretul îi seamănă leit.

Într-un cuvânt, lingușitorul spune și pune la cale numai lucruri prin care bănuiește, urmărește și speră că poate fi cuiva pe plac”⁷.

Plutarh din Cheronea, în tratatul moral „Mijloacele de a distinge lingușitorul de prieten” (*Quomodo adulator ab amico internoscatur*), ne pune în gardă pentru a observa manevrele lingușitorului, pentru a nu ne lăsa manipulați de laudele și elogiile lui.

Marcus Tullius Cicero, în micul său tratat de morală practică *Despre prietenie* (*De amicitia*), explică diferența între prietenul adevărat și falsul prieten sau lingușitor. Căci dacă este important să înlăturăm bănuielile, nemulțumirile, în același timp trebuia să spunem adevărul și să-l auzim. Indulgența extremă din partea unui prieten nu este decât lingușire (*blanditia*): „trebuie să fim convinși că nu există în prietenie pacoste mai mare decât lingușirea, măgulirea, încuviințarea la orice; căci trebuie să înfierăm cu oricât de multe nume acest viciu (*vitium*) al oamenilor ușuratici și înșelători, care spun totul ca să placă altuia și nimic de dragul adevărului”⁸.

5 Aristotel, *Etica Nicomahică*, trad. de Stella Petecel, Editura Iri, București, 1998, p. 211 (X, 3, 1173 b-1174 a).

6 *Ibidem*, p. 58. (VII, 1108 a, 30). Cf. Bailly, A., *Dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris, 2000, p. 1112: *kolakéia*= ”flatterie, adulation”; p. 113: *kólax*=”flatteur, adulateur”; p. 1617: *praótes*=”douceur, bonté, facilité de caractère”.

7 Teofrast, *Caracterele (Lingușitorul)*, în: Jean de la Bruyère, *Caracterele sau moravuriile acestui veac*, vol. I, traducere și note de Aurel Tita, prefată de N. N. Condeescu, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 28-29..

8 <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/amic.shtml>: Cicero, Marcus Tullius, *De amicitia*, 91: sic habendum est nullam in amicitia pestem esse maiorem quam adulationem, blanditiam, adversationem. Quamvis enim nullis nominibus est hoc vitium notandum levium hominum atque fallacium, ad

Marcus Tullius Cicero ne amintește astfel sfatul dat de Terențiu referitor la „lingușire”: „lingușirea, sprijinirea viciilor, nedemnă nu numai de un prieten, dar nici măcar de un om liber, s-o îndepărtăm cât mai mult”⁹.

În portretul lingușitorului realizat de Cicero avem imaginea limpede a falsului prieten, a prefăcutului, care falsifică adevărul, distruge sinceritatea, atrage minciuna și distruge chiar noțiunea de prietenie. Lingușitorul nu ne este prieten; nu există legătură posibilă cu un suflet atât de schimbător:

„Iar prietenul lingușitor, dacă ești atent, se poate deosebi de cel sigur și se poate recunoaște tot așa cum putem distinge tot ce e falsificat și imitat de ce e natural și adevărat”¹⁰.

Căci „ce poate fi atât de nestatornic, atât de nesigur ca sufletul celui care se schimbă nu numai după sentimentul și voința altuia, dar chiar după înfățișarea și la un semn al lui”¹¹?

Oratorul roman apelează din nou la Terențiu, citând pe Gnatho, lingușitorul din comedia Eunucul: „Spune cineva nu, spun și eu nu. Spune da, spun și eu da. În sfârșit, mi-am impus eu însumi să fiu în toate de părerea altuia”¹².

Mai periculoși decât Gnatho al lui Terențiu sunt, în opinia lui Cicero, lingușitorii care sunt de origine nobilă, care au o situație materială bună și o reputație aleasă: „lingușirea lor e primejdioasă, fiindcă vorbelor lor mincinoase li se adaugă și autoritatea”¹³. Unii dintre ei pot avea funcții publice. Cicero numește acest tip de cetățean „demagog (*popularis*), adică un cetățean lingușitor și ușuratic” (*assentator et levis civis*), care poate fi demascat totuși cu ușurință. Avem de-a face aici cu un nou tip de lingușire: lingușirea mulțimii pentru a obține foloase în viața politică. Exemplul unui anume C. Papirius Garbo care a încercat prin lingușire să câștige bunăvoința adunării poporului pentru a vota o lege favorabilă lui, care-i permitea să fie reales imediat în anul următor în funcția de tribun al plebei, și nu după zece ani, cum prevedea legea în vigoare, este elocvent în această privință. Legea a fost respinsă însă prin votul poporului datorită discursului rostit de către Scipio. Așadar, adevărul învinge totuși, în ciuda acestor cuvântări demagogice, pline de lucruri născocite și închipuite, cu condiția să fie demascate, adică „dat la iveală și pus în lumină”, cum ne spune Cicero. Iar lingușirea aceasta nu poate fi periculoasă decât pentru cel care se lasă manipulat de ea și „care el însuși se aprobă și e foarte încântat de sine”.

Lingușirea este pusă astfel în legătură cu „părerea falsă despre virtute”, căci „cei mai mulți doresc doar să pară înzestrați cu virtute decât să fie într-adevăr virtuoși”; „acestora le place lingușirea”, crezând că „acele vorbe goale (*oratio vana*) sunt o dovadă a meritelor lor”; ele sunt însă doar „minciuni lingușitoare” (*vanitates blandae*). Oratorul roman avertizează însă și pe omul serios și statornic, pe omul virtuos, să nu se lase înșelat prin „lingușiri abile”. Căci lingușirile care sunt „pe față” (*aperte*) pot fi mai ușor de recunoscut, dar „lingușitorul viclean și ascuns” (*callidus et occultus*) este greu de recunoscut, „deoarece adesea, chiar când

voluptatem loquentium omnia, nihil ad veritatem. Cf. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie*, traducere de Aristotel Părcălăbescu, reed., Editura „Litera Internațional”, București, 2001, p. 35.

9 *Ibidem*, 89: *assentatio, vitiorum adiutrix, procul amoveatur, quae non modo amico, sed ne libero quidem digna est.* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *op. cit.*, p. 35.

10 *De amicitia*, 95: *Secerni autem blandus amicus a vero et internosci tam potest adhibita diligentia, quam omnia fucata et simulata a sinceris atque veris.* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie*, *op.cit.*, p. 36.

11 *Ibidem*, 93: *Quid enim potest esse tam flexibile, tam devium quam animus eius qui ad alterius non modo sensum ac voluntatem sed etiam vultum atque nutum convertitur?* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *op.cit.*, pp. 35-36.

12 *Ibidem*: *Negat quis, nego; ait, aio; postremo imperavi egomet mihi / Omnia adsentari.*

13 *Ibidem*, 94: *Multi autem Gnathonum similes cum sint loco, fortuna, fama superiores, horum est assentatio molesta, cum ad vanitatem accessit auctoritas.* Cf. Cicero, Marcus Tullius, *op.cit.*, p. 36.

se opune, aprobă și, prefăcându-se că mustră, lingușește, iar în cele din urmă se dă bătut și admite să fie învins, pentru ca cel care a fost înșelat să pară că a avut dreptate”¹⁴.

Lingușirea se află în opoziție cu virtutea; dacă lingușirea este viciul omului nestatornic, în virtute regăsim armonia (*convenientia rerum*), stabilitatea (*stabilitas*) și statornicia (*constantia*), conchide Cicero.

Dacă pentru „lingușire” Marcus Cicero utilizează termenul „blanditia”, „prefăcătorie” este desemnată prin „simulatio”, fiind și ea tot un viciu:

„Cum autem omnium rerum **simulatio** vitiosa est (tollit enim iudicium veri idque adulterat), tum amicitiae repugnat maxime; delet enim veritatem, sine qua nomen amicitiae valere non potest”.

„Dar dacă **prefăcătorie** este un viciu în orice privință (căci te împiedică să discerți adevărul și-l falsifică), apoi ea se împotrivesc cu desăvârșire prieteniei; ea distruge sinceritatea, fără de care numele de prietenie nu mai are nici un sens”¹⁵.

Astăzi, „prefăcătorie” este definită de dicționare astfel: „mod de comportare, de manifestare specific omului prefăcut; fățarnicie, ipocrizie, simulare, prefăcătură”¹⁶.

III. Lingușirea în campania electorală a lui Cicero

Celebrul orator și om politic, Marcus Tullius Cicero, după ce a absolvit școala elementară și cea medie, și-a desfășurat studiile superioare la Roma (81 a. Chr.), unde a învățat oratoria de la avocații M. Antonius și L. Crassus și jurisconsultii Mucius Scaevola Augur respectiv Mucius Scaevola Pontifex. A studiat filosofia cu neoacademicianul Philon, epicureul Phaedrus și stoicul Diodot. Și-a continuat studiile de filosofie la Atena, iar cele de retorică în Asia Mică și în insula Rhodos, unde îl audiază pe celebrul profesor Apollonius Molo care va avea o puternică influență asupra stilului său oratoric (88-77 a. Chr.). În anul 77 a. Chr. s-a întors la Roma și și-a început cariera politică, parcurgând așa-numitul cursus honorum, fiind, pe rând, quaestor în Sicilia (75a. Chr.), aedilis (69 a. Chr.), praetor (66 a. Chr.). Perioada de vârf a carierei sale politice a fost atinsă însă în anul 63 a. Chr. când Cicero a fost ales consul, cea mai înaltă funcție în statul roman, deși provenea din clasa medie a cavalerilor¹⁷. În campania electorală a fost sprijinit puternic de fratele său, Quintus Tullius Cicero, care a scris special pentru acest scop, *Comentariolum petitionis* (Mic tratat de campanie electorală), în care oferă sfaturi practice care aveau să-l ajute într-o bătălie politică marcată de puternice tensiuni și incertitudini. Deși a avut o carieră politică modestă, Quintus ne oferă cea mai importantă mărturie referitoare la campania electorală care a avut loc la Roma, în anul 64 a. Chr. El însuși om politic (a fost praetor), Quintus a scris, în formă epistolară, acest manual de campanie electorală, adresat fratelui său Marcus, nu pentru a-l învăța ceva nou, „ci pentru a pune în ordine lucruri care parcă sunt împrăștiate și fără sfârșit”¹⁸. Al. Cizek îl consideră pe Quintus un „manager electoral” care „formulează o serie de sfaturi, observații și mai ales îndemnuri animate de un pur spirit pragmatic, rece și lipsit de scrupule”¹⁹. Ne sună cunoscut? Oare nu seamănă cu campaniile electorale de astăzi? Mai mult decât atât, cercetători ciceroniști precum Giulio Andreotti susțin că Micul tratat de campanie

14 *Ibidem*, 95-99. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie*, op. cit., pp. 36-38.

15 *Ibidem*, 92. Cf. Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie*, op. cit., p. 35.

16 <http://dexonline.ro/definitie/prefacatorie>. Cf. *DEX-Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. a 2-a, rev., Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2012, p. 865.

17 Cf. Lamartine, Alphonse de, *Cicero*, Editura Helicon, Timișoara, 1999, pp. 11-26; Cizek, Eugen, *Cicero. Viața în: Istoria literaturii latine*, vol. I, Editura Corint, București, 2003, pp. 166-167.

18 Quintus Tullius Cicero, *Mic manual de campanie electorală*, ediție bilingvă latină-română, traducere, cuvânt înainte și note de Alexandru Cizek, Editura Art, București, 2008, p. 25. (*Commentariolum petitionis*, 1).

19 Al. Cizek, *Cuvânt-înainte*, în Quintus Tullius Cicero, op. cit., p. 10.

electorală (*Commentariolum petitionis*) anticipează cu multe secole Principele lui Nicolo Machiavelli, deoarece, Quintus Cicero preconizează, „în esență, că scopul justifică mijloacele folosite, că în campania electorală, dar și în politică în general, totul este admis pentru a-ți face drum”²⁰.

În studiul de față ne interesează sfaturile (*praecepta*) despre modul de comunicare în campania electorală recomandate lui Marcus Tullius Cicero pentru a dobândi popularitatea și a fi ales în funcția de consul. În concepția lui Quintus, „campania electorală se bazează pe două strategii: dobândirea sprijinului prietenilor și dobândirea favorii poporului”²¹. În studiul de față ne interesează ce-a de-a doua strategie. Al. Cizek a remarcat astfel șase modalități de a dobândi popularitatea în campania electorală propuse de Quintus în manualul său: cunoașterea numelor alegătorilor (*nomenclatio*), lingușirea lor (*blanditia*), propaganda stăruitoare (*assiduitas*), generozitatea (*benignitas*), buna reputație (*rumor*) și fastul campaniei (*petitio pompae plena sit*)²².

Ca să fie pe placul poporului, candidatul Marcus Cicero trebuie să facă mai întâi cunoștință în fiecare zi cu electoratul, chiar să rețină și să pronunțe numele alegătorilor. Gentilețea, afabilitatea (*comitas*) de care a dat dovadă până acum este utilă, dar nu suficientă în campania electorală.

De aceea, Quintus îl sfătuiește să recurgă la manipularea prin lingușirea fără scrupule. Căci lingușirea este o condiție sine qua non pentru câștigarea voturilor masei alegătorilor:

“..Sed opus est magnopere blanditia, quae etiamsi vitiosa est et turpis in cetera vita, tamen in petitione necessariast; etenim cum deteriore aliquem adsentando facit tum improba est, cum amicio rem non tam vituperanda, petitori vero necessaria est, cuius et frons et vultus et sermo ad eorum quoscumque convenerit sensum et voluntatem commutandus et accommodandus est”.

“Însă trebuie să te înveți să lingușești, o însușire îndeobște reprobabilă, dar indispensabilă într-o campanie electorală. Este vrednică de dispreț dacă ticăloșești pe cineva, însă e îngăduită dacă te ajută să-ți faci prieteni. De fapt, este obligatorie pentru un candidat la alegeri: să fie în stare să-și schimbe chipul, gesturile și felul de a vorbi, conformându-se de fiecare dată spiritului și comportamentului celor cu care intră în contact”²³.

Dar propaganda nu are succes dacă nu este constantă. „Stăruința” propagandei în fața aceluiași oameni face mai credibilă chiar lingușirea care, practică în mod constant poate fi ușor confundată cu aprecierea reală a celor lingușiți. Cuvintele lingușitoare, care sunt neadevărate, pot părea reale complimente la adresa alegătorilor care se simt astfel mai apreciați de cel care le solicită votul. Marcus Cicero înfierase lingușirea în minitratatul moral Despre prietenie (*De amicitia*). El însuși îl numise “demagog” sau “populist” (*popularis*) pe omul politic lingușitor. Căci lingușirea reprezentanților adunării poporului pentru a vota legi favorabile unui candidat în alegeri era pentru oratorul roman o metodă nu doar blamabilă, ci fără succes, fiind ușor de combătut într-o confruntare de către oameni precum Scipio sau Laelius (acesta din urmă este de fapt un alter-ego al lui Marcus Cicero). Acum însă este sfătuit de fratele său Quintus să o utilizeze în campania electorală, căci lingușirea nu este doar scuzabilă, ci devine o „armă” extrem de utilă în asemenea situații. Dar numai și numai în campania electorală! Nu și în viața cotidiană, când redevine „reprobabilă” (*vitiosa*) chiar și în concepția lui Quintus.

20 Apud Al. Cizek, *art. cit.*, pp. 10-11.

21 Cicero, Quintus Tullius, *op. cit.*, pp. 34-35: *Et petitio magistratuum divisa est in duarum rationum diligentiam, quarum altera in amicorum studiis, altera in populari voluntate ponenda est.* (*Comentariolum*, 16).

22 Al. Cizek, *art. cit.*, p. 15.

23 Cicero, Quintus Tullius, *op. cit.*, pp. 50-51.

Al. Cizek face o comparație între sfaturile lui Quintus despre lingușirea poporului și cuvintele lui Socrate referitoare la comportamentul personajului Callicles din dialogul platonician Gorgias care întrușiează tipul demagogului într-o democrație precum cea ateniană²⁴:

„În adunarea poporului (*ecclesia*), dacă la spusele tale *demos*-ul atenian îți răspunde că nu ai dreptate, tu, schimbându-ți părerea, spui ceea ce vrea el” (481e).

Socrate îi reproșează lui Callicles și „că în orice ocazie, cât ești tu de grozav (...) îți schimbi părerea când așa, când așa” (481e). Mai mult decât atât, „trebuie făcută voia *demosului*, că trebuie să-l lingușești precum cel din urmă dintre sclavi” (521a) este de părere Callicles atunci când Socrate îl întreabă despre „calea de îngrijire a cetății”, continuând apoi amenințător: „...fiindcă dacă nu vei proceda astfel...”²⁵. Callicles este categoric aici: nu admite astfel nici o altă metodă în afară de lingușirea poporului pentru a-i „intra în grație”.

Revenind la preceptele lui Quintus Cicero despre succesul unei campanii electorale, amintim că lingușirea trebuie „ajutată” de generozitate (*benignitas*), care consta, printre altele, în „organizarea ospetelor” de către candidat și amicii săi, „atât pentru participanți, luați la întâmplare, cât și în cadrul triburilor”. Generozitatea trebuie să se manifeste și prin înfățișare, chip, prin deschiderea „porților sufletului” dar și ale casei sale zi și noapte. Promisiunile sunt așteptate de alegători, dar ele trebuie făcute cu „generozitate și cu cinste” (*large et honorice*). Quintus propune astfel un alt precept care se desprinde de aici: „arată că vei face cu seriozitate (*studiose*) și voie bună (*libenter*) ceea ce ți-ai pus în gând să faci”²⁶.

De asemenea, candidatul trebuie: „să răspundă cu amabilitate” (*benigne respondere*), să se implice „cu tot zelul în afacerile și primejdiile prietenilor”, să încerce să se „apropie” chiar și de detractorii și adversarii săi. Mai mult decât atât, ar fi ceva deosebit dacă dacă ar reuși să se arate prietenos chiar și față de concurenții săi²⁷.

Pentru a câștiga masele, însă, Quintus îi recomandă să aibă mare grijă de reputația (*rumor*) sa care trebuie consolidată începând cu lauda talentului său de orator și continuând apoi cu: atașamentul și bunăvoința publicanilor, cavalerilor, optimaților, tinerilor, a celor apărați de el în procese, precum și a mulțimii venită special din provincie pentru a-l susține²⁸.

În fine, ultimul precept al lui Quintus se referă la fastul campaniei electorale (*petitio pompae plena sit*); ea trebuie să fie: „strălucitoare, splendidă, să fie populară, de mare efect și distincție”. De asemenea, trebuie atacată reputația concurenților, trezind astfel asupra acestora suspiciuni de nelegiuire, desfrânare și corupție²⁹.

Asemeni unui manager electoral interesat cu adevărat de succesul candidatului său în alegeri, Quintus concluzionează: „În această campanie este foarte important să existe speranța unei bune guvernări din partea ta și ca toată lumea să aibă o părere bună despre tine”³⁰.

Putem constata astfel că autorul acestui mic „manual” de campanie electorală a întocmit un fel de cod de conduită care cuprinde precepte, ce trebuie nu doar însușite, ci mai ales aplicate într-o întrecere electorală. Astfel, nu cred că am exagera dacă am numi acest „manual” un cod de bune practici pentru campania electorală sau chiar manual de marketing

24 Al. Cizek, *art. cit.*, în Quintus Tullius Cicero, *op. cit.*, p. 16.

25 *Idem*. Cf. Platon, *Gorgias*, trad. de Al. Cizek, Editura Paideia, 2003, p. 70; pp. 120-121.

26 Quintus Tullius Cicero, *op. cit.*, pp. 52- 53: *...quod factururus sis id significes te studiosse ac libenter esse facturum...* (*Commentariolum petitionis*, 45).

27 *Ibidem*, pp. 54-55. (*Commentariolum*, 49).

28 *Ibidem*, pp. 56-57. (*Commentariolum*, 50).

29 *Ibidem*, pp. 56-59. (*Commentariolum*, 52).

30 *Ibidem*, pp. 58- 59: *Atque etiam in hac petitione maxime videndum est ut spes rei publicae bona de te sit et honesta opinio.* (*Commentariolum*, 53).

politic. Oare l-au ajutat în campania electorală aceste precepte pe candidatul Marcus Tullius Cicero pentru care a fost redactat acest manual? Vom aminti doar că celebrul orator roman a fost ales consul pentru anul 63 a. Chr., (primul om stat) în urma campaniei electorale din anul 64 a. Chr., când a fost redactat „manualul” de către fratele său.

Concluzii.

Cunoscută încă din Antichitate, lingușirea este o manieră de manipulare întâlnită pretutindeni. Pentru Aristotel ea este amabilitatea exagerată de care dă dovadă cineva din interes. Să ne amintim că în a doua parte a lucrării, intitulată „Manipularea prin lingușire”, am arătat cum Marcus Tullius Cicero, în minitratatul moral Despre prietenie, condamna „lingușirea” (*adulatio, blanditia*), considerând-o un viciu (*vitium*) al „oamenilor ușuratici și înșelători” sau chiar cea mai mare „pacoste” de care trebuie să ne protejăm într-o relație de prietenie. Cu toate acestea, s-a putut observa în partea a treia („Lingușirea în campania electorală a lui Cicero”) că situația se schimbă: în concepția fratelui oratorului, Quintus Tullius Cicero, lingușirea, reprobabilă (*vitiosa et turpis*) în viața obișnuită, devine extrem de utilă, chiar de nelipsit într-o campanie electorală. Am putea-o percepe astfel ca pe un viciu necesar în asemenea situații.

Suntem lingușiți astăzi? Este o întrebare retorică. Ne flatează membri familiei, rudele apropiate, vecinii, colegii la locul de muncă. De multe ori chiar ne place acest lucru, deși suntem conștienți atunci când laudele sunt exagerate sau neconforme cu virtuțile noastre reale. Unii ne lingușesc doar pentru a consolida buna relație de amiciție sau de prietenie, alții pentru a ne face pe plac pur și simplu. Sau poate pentru a ne mai „îmbuna” atunci când suntem abătuți. Cei apropiați ne mai flatează și pentru a ne motiva, pentru a ne consolida încrederea în noi înșine înaintea unui examen mai dificil, a unui concurs sau a unei decizii importante în viață. Ori pentru a ieși astfel în evidență. Dar sunt și persoane care, flatându-ne, vor să obțină ceva de la noi. Lingușirea se transformă astfel într-un fel de „momeală” cu iz de manipulare. Și aici putem discuta despre agenții de vânzări, dar mai ales despre politicieni care, în campaniile electorale devin parcă alți oameni: ne lingușesc, ne fac promisiuni de tot felul, ne oferă cadouri, ne invită la petreceri sau concerte în aer liber în speranța că ne vor convinge să le oferim votul nostru.

În acest context, se pune întrebarea: cât de actual este acest Manual de campanie electorală al lui Quintus Tullius Cicero? *Nihil nove sub sole* am putea spune cu certitudine. Astăzi se discută despre „imoralitatea necesară” în politică, despre „necesitatea de a manipula, minți sau trăda” în viața politică, dar mai ales în campania electorală. Astfel, „principele care vrea să-și păstreze puterea va trebui să învețe neapărat să poată să nu fie bun și să știe să fie sau să nu fie astfel după cum este nevoie” ne învâța în perioada Renașterii celebrul om politic, diplomat, filosof și scriitor italian Niccolò Machiavelli³¹.

În perioada contemporană întâlnim manuale de marketing politic care cuprind precepte care trebuie aplicate pentru a dobândi succesul în campania electorală redactate de către filosofi, analiști, consultanți politici sau responsabili de campanie electorală din întreaga lume. Lingușirea sau lingușeala ocupă și astăzi un loc extrem de important printre tehnicile de manipulare într-o campanie electorală. Este vorba aici despre unul dintre procedeele de „manipulare a relațiilor” ca să ne exprimăm în termenii lui Alex Mucchielli, unul dintre cei mai reputați specialiști în științele comunicării³².

31 Machiavelli, Niccolò, *Principele*, în vol. *Măștile puterii*, Institutul European, Iași, 1996, p. 93. Cf. C. A. J. Coady, *Politica și problema „mâinilor murdare”*, în Singer, Peter, *Tratat de etică*, Polirom, Iași, 2006, pp. 403-406.

32 Mucchielli, Alex, *Arta de a influența: analiza tehnicilor de manipulare*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 97-128.

„Pupă-l în bot și papă-i tot” este îndemnul la lingușire exprimat într-un mod neconvențional de către doi analiști și consultanți politici americani, J. Carville și P. Begala, în cartea cu același titlu, carte ce are pretenția de a fi „manual de marketing politic”.

Ei îl îndeamnă astfel pe candidatul în alegeri să se aplece pentru a face „niște temenele”, să se „ploconească”. Aceasta este o regulă care lipsește din tratatele de dezvoltare personală, dar care îl va ajuta pe candidat „mai mult decât toate celelalte”. Desigur, nu e vorba aici doar de lingușirea făcută cu stângăcie, de adulație sau de complimentele gratuite care duc la eșec, fiind „tactici doar pentru perdanți”. În schimb, „ploconitul” care ne conduce spre succes „este deopotrivă o știință și o artă” care se învață. Căci „nimeni nu reușește în viață fără să învețe cum să-i trateze pe oamenii pe care nu-i suportă”, fiindcă le place sau nu să recunoască faptul că politicienii sunt la cheremul fiecărui om, care are dreptul la vot, indiferent de situația lui materială sau de statutul social. Lingușeala înseamnă și farmec, iar regula reciprocității funcționează de cele mai multe ori. *Do ut des* („îți dau ca să-mi dai”) sau „îți dau înapoi ceea ce am primit” ajută la crearea unui „cerc virtuos” extrem de util. Dar lingușeala trebuie „făcută ca la carte”. Important este și „să nu sari calul”, să nu depășești măsura. John Fitzgerald Kenedy și Ronald Wilson Reagan sunt considerați „lingușitori de top”³³.

Robert B. Cialdini constată și el că „politica reprezintă un alt domeniu de desfășurare a regulii reciprocității”, oferind exemple de tactici bazate pe reciprocitate, printre care oferirea de cadouri și servicii ocupă un loc aparte. Iar dacă înainte de a primi cadouri suntem flatați, succesul este aproape sigur, căci „ne place la nebunie să fim flatați”, remarcă astfel personajul Joe Girard citat de R. Cialdini³⁴. Deși ne place să credem că „naivitatea noastră își are și ea limitele ei, în special în situația când suntem siguri că persoana care ne fletează încearcă să ne manipuleze, avem de regulă tendința de a crede lauda și de a ne plăcea de persoana care ne-o adresează – cel mai adesea când nu este adevărată”³⁵.

BIBLIOGRAFIE

Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, *DEX-Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, revizuită, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012.

Aristotel, *Etica nicomahică*, introducere, traducere, comentarii și index de Stella Petecel, ediția a II-a, Editura IRI, București, 1998.

Bruyère, Jean de la, *Caracterele sau moravuriile acestui veac*, vol. I, traducere și note de Aurel Tita, prefață de N. N. Condeescu, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Beciu, Camelia, *Politica discursivă. Practici politice într-o campanie electorală*, Editura Polirom, Iași, 2000.

33 Carville, James, Paul Begala, *Pupă-l în bot și papă-i tot: manual de marketing politic*, tr. rom., Editura Humanitas, București, 2014, pp. 30-33; 42-43. Cei doi autori au devenit celebri după ce au condus într-un mod neconvențional, dar cu succes, campania prezidențială a lui Bill Clinton din anul 1992. „Sfaturile lor se plică însă indiferent de orientarea politică a cititorului” apreciază cotidianul american *Houston Chronicle*.

34 Cialdini, Robert B., *Psihologia manipulării: curs de teorie și practică a influențării*, traducere de Victor Glodeanu, Editura EuroPress, București, 2009., pp. 46-47. Autorul, profesor american de psihologie și marketing la Universitatea de Stat din Arizona, a devenit celebru datorită lucrării *Influence: The Psychology of Persuasion* care s-a vândut în peste două milioane de exemplare și a fost tradusă în douăzeci și șase de limbi. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Cialdini, consultat la data de 12. 11. 2014, ora 15,39.

35 Wortman, Jones, 1973; Byrne, Rasche&Kelley, 1974 apud Cialdini, Robert B., *op. cit.*, pp. 230-231.

Carville, James, Paul, Begala, *Pupă-l în bot și papă-i tot: manual de marketing politic*, traducere din engleză de Dorin Nistor et alii, Editura Humanitas, București, 2014.

Chaigne, Georges, *L'ambitus et les mœurs électorales des Romains*, Paris, 1911.

Cialdini, Robert B., *Psihologia manipulării: curs de teorie și practică a influențării*, traducere din limba engleză de Victor Godeanu, Editura EuroPress, București, 2009.

Cicero, Marcus Tullius, *Cum se conduce o țară: ghid antic pentru liderii moderni*, selecție și introducere de Philip Freeman, ediție bilingvă română-latină, traducere de Carmen Dumitrescu, cuvânt înainte și studiu de George Cristian Maior, București, Editura RAO, 2013.

Cicero, Marcus Tullius, *Despre prietenie*, traducere din limba latină, de Aristotel Pârcălăbescu (reeditare), Editura Litera Internațional, București, 2001.

Cicero, Quintus Tullius, *Mic manual de campanie electorală*, ediție bilingvă română-latină, traducere din limba latină, cuvânt-înainte și note de Alexandru N. Cizek, Editura Art, București, 2008.

Cizek, Eugen, *Cicero. Viața în: Istoria literaturii latine*, vol. I, Editura Corint, București, 2003.

Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român* (ediție revăzută), Editura Humanitas, București, 2012.

Lamartine, Alphonse de, *Cicero*, traducere de N. Porsenna, Editura Helicon, Timișoara, 1999.

Machiavelli, Niccolò, *Principele*, în volumul *Măștile puterii*, traducere de Nina Façon, Editura Institutul European, Iași, 1996.

Mihalcea, Adela, *Manipularea ca mod de relaționare-caracteristici și riscuri asociate*, în revista *Practica farmaceutică*, vol. 7, nr. 2, Editura Medicală Amaltea, București, 2014, pp. 87-90.

Muchielli, Alex, *Arta de a influența: analiza tehnicilor de manipulare*, traducere din limba franceză de Mihaela Calcan, Editura Polirom, Iași, 2002.

Platon, *Gorgias*, notă introductivă, traducere, note și bibliografie de Alexandru Cizek, Editura Paideia, București, 2003.

Prutianu, Ștefan, *Comunicare și negociere în afaceri*, Editura Polirom, Iași, 1998.

Singer, Peter (editor), *Tratat de etică*, traducere coordonată de prof. univ. dr. Vasile Boari și Raluca Mărincean, Editura Polirom, Iași, 2006.

<http://www.dexonline.ro/>

<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/amic.shtml>

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU/159/1.5/S/133675.

MENTIUNE: Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului POSDRU/159/1.5/S/133675

„Inovare și dezvoltare în structurarea și reprezentarea cunoașterii prin burse doctorale și postdoctorale (IDSRC – doc postdoc)”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

TRADUIRE PABLO PICASSO, UNE VRAIE PROVOCATION

Violeta CRISTESCU

”Ștefan cel Mare” University of Suceava

*Abstract: A Romanian reader who wants to know the Pablo Picasso's literary works is unlikely to find them, although it is known that, in a relatively short period, Picasso wrote over 400 poems. In 1941, he wrote his first play, *Le Désir attrapé par la queue*, followed by *Les Quatre Petites Filles* (1968) and *L'Enterrement du comte d'Orgaz* (1978). Being considered abstract and devoid of any logic, *Les Quatre Petites Filles*, a play in six acts, untranslated in Romanian, it is the author's vision of reality, who tried to regain the purity of childhood in his drawings, but continued to do it and with colorful words, sometimes violent, to transpose it into his own vision of the world. The confrontation between Picasso's perception on the world and the reader's perception is really fascinating because somebody's reality will never be the reality of others, and what is objective becomes subjective to others. Our concern is to show the public *Les Quatre Petites Filles* (Gallimard, "Blanche" Collection, Paris, 1968), the translation of which I encountered a lot of difficulties. This study makes known some difficult issues on translation, at the same time, knowing the dramatic opera of this "complete artist", who said: "In fact, I think I'm a poet who missed his way."*

Keywords: Picasso, theater, translation, challenge, word, colour.

D'après nos informations, les pièces de théâtre écrites par Pablo Picasso n'ont pas été traduites en roumain. Nous avons fait l'exercice de traduction d'un fragment de la pièce *Les Quatre Petites Filles* (Éditions Gallimard, Collection « Blanche », Paris, 1968) et nous avouons avoir eu beaucoup de difficultés à transposer le message en roumain. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'en faire connaître quelques-unes dans le cadre du présent article.

On sait bien que, dans une période assez courte, Picasso a écrit plus de 400 poèmes. En 1941, il a écrit sa première pièce de théâtre : *Le Désir attrapé par la queue*, suivie par *Les Quatre Petites Filles* (1968) et *L'Enterrement du comte d'Orgaz* (1978). Selon Douglas Cooper, nous arrivons aujourd'hui à retrouver l'exemple le plus frappant de l'influence du théâtre sur les conceptions picturales de Picasso après avoir vu le film « Le Mystère Picasso », sorti en 1955. Le peintre lui-même a tendance à remarquer qu'il se sent comme un matador entrant dans l'arène chaque fois qu'il aborde une nouvelle toile. Dans la fameuse série des « Ateliers », exécutée pendant l'hiver 1955-1956, « il a rendu visible, moyennant des procédés théâtraux, son propre sens du mystère, de l'aventure et du drame qui entoure la création artistique » (Cooper, 1967 : 86), réussissant à transmettre l'idée qu'hier, comme aujourd'hui, l'homme a toujours été le même, qu'il est naturellement comédien, et que malgré tous les déguisements sa véritable nature apparaît toujours. En tant qu'artiste, Picasso a bien servi le théâtre (tout le monde sait que les décors qu'il a créés sont parmi les plus inventifs et les plus mémorables), le théâtre, à son tour, a bien servi son art. Quand il écrit pour le théâtre, Picasso fait le même travail que pour la peinture ; il s'agit d'une sorte de spontanéité pragmatique, où l'on observe la transformation des mots dans des lignes pures, manqués de leur logique apparente, l'œuvre littéraire étant esquissée selon le même schéma que ses dessins, c'est-à-dire que les mots transmettent toute leur charge, même leur contraire. Dans l'esprit de Picasso, il existe, comme le dit Cooper, un parallèle entre la peinture et le théâtre.

Cela veut dire qu'il considère « l'une et l'autre comme des moyens différents mais comparables de créer un monde illusoire (existant sur un plan séparé et soumis à des lois et des techniques qui lui sont propres) avec des images qui n'en renvoient pas moins, et nous aident, nous spectateurs, à connaître davantage le monde réel dans lequel nous vivons » (Cooper, *Op. Cit.* : 9). La complexité de la vie devient subtile et raffinée grâce à une expression pleine de couleur, chaque mot se transformant, en même temps, en couleur, parfum et fleur. L'enfance se retrouve par milliers de formes différentes et tout ce qui est personnel devient universel. Plus on lit le texte, plus on observe une simplification de la dialectique des mots et des couleurs qui est ainsi mise en évidence. Les couleurs renvoient au sens et les mots, aux couleurs. Nous ne serons pas du tout surpris de constater que le texte incite le lecteur, l'invitant à l'aborder visuellement, comme l'on aborde un tableau. Les mots deviennent corps et substance, permettant de s'imaginer le sens et de dessiner la réalité.

Considérée abstraite et manquée de toute logique, *Les Quatre Petites Filles*, pièce en six actes, représente la vision de la réalité de l'auteur, qui a essayé de retrouver la pureté de son enfance dans ses dessins. Il continue de le faire avec ses mots vivement colorés, parfois violents, pour la transposer, de cette façon, dans sa propre vision du monde. Cette pièce, écrite dans un langage qui évoque un amalgame d'innocence, d'absurdité et de logique fortuite qui caractériserait l'esprit enfantin, est considérée « plus lyrique » que la précédente, « moins burlesque » et « plus douce » (Cooper, *Op. Cit.* : 80). Pour Picasso, les enfants sont des porte-paroles pour énoncer des pensées profondes et troublantes concernant la vie, la mort, les désirs sexuels et le don de la vue. Il est vraiment fascinant de confronter la perception de Picasso envers le monde avec la perception du lecteur, car la réalité des uns ne sera jamais la réalité des autres, et ce qui est objectif pour certains sera subjectif pour d'autres. Tout ce qu'on peut s'imaginer devient réalité, disait Picasso, en nous invitant à croire en notre force de créativité, à utiliser notre fantaisie pour exprimer nos rêves et nos aspirations. Dans ce sens, Picasso a été lui-même un modèle, « à la recherche du plus vrai que le vrai » raison pour laquelle il a été nommé « l'artiste de tous les superlatifs ».

Le lecteur roumain qui aimerait connaître le théâtre de Picasso a des chances réduites à trouver ses pièces. Notre préoccupation est de présenter au public intéressé l'une des pièces de théâtre écrite par le plus grand peintre du XX^e siècle, « un artiste complet », qui déclarait : « au fond, je crois que je suis un poète qui a mal tourné », mais qui ne se prendra jamais pour un réel écrivain, tout en se considérant, cependant, plus qu'un « simple » peintre. Vers 1930, l'artiste a commencé à réaliser des tableaux d'une expressivité considérée parfois violente, qui transmettaient le pessimisme et le désespoir. Cette tension a son origine dans la douleur personnelle de l'artiste, qui voit la rupture de son premier mariage, mais aussi dans le contact avec les surréalistes, qui soutiennent l'idée d'une œuvre influencée par l'inconscient. L'imagination est évidente dans l'art, mais Picasso a su la rendre palpable, considérant qu'elle a le rôle de libérer les âmes de l'ennui quotidien.

Toute traduction suppose « une analyse du texte de départ, actuel ou virtuel, une stratégie conduisant à une répartition des charges sémantico-pragmatiques sur des unités de la langue cible et une finalité qui n'est autre chose que l'expression linguistique d'une signification symétrique de celle réalisée en langue de départ » (Cristea, 2000 : 15). Mais traduire un texte écrit par Picasso représente une provocation et aussi une découverte. C'est la découverte d'une manière d'écrire et surtout de vivre poétiques. Nous savons bien que les techniques utilisées par les surréalistes étaient nouvelles à l'époque : collage, écriture automatique, jeux de langage, etc. On affirmait la primauté de l'image pour placer le lecteur ou le spectateur dans un état d'émerveillement et de découverte, comme le font Picasso, Magritte ou Dali, techniques qu'on retrouve dans la pièce *Les Quatre Petites Filles*.

Dès le début, nous remarquons le style largement fantastique de la pièce, qui présente les réflexions et les divagations de quatre petites filles, non nommées, mais numérotées de I à IV, sur la vie, l'amour, la mort, au milieu d'un potager :

Acte premier	Actul întâi
<i>La scène : un jardin potager, presque au milieu un puits.</i> QUATRE PETITES FILLES, chantant. Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés, la belle que voilà ira les ramasser. Entrons dans la danse, voilà comme on danse, dansez, dansez, embrassez qui vous voudrez. PETITE FILLE I Ouvrons toutes les roses avec nos ongles et faisons saigner leurs parfums sur les rides de feu des jeux de nos chansons et de nos tabliers jaune, azur et pourpre. Jouons à nous faire mal et embrassons-nous avec rage en poussant des cris affreux. PETITE FILLE II Maman, maman, viens voir Yvette saccager le jardin et mettre le feu aux papillons, maman, maman ! PETITE FILLE III Arrangez-vous comme vous voudrez pour allumer les flammes des plumes de coq des bougies autour des langes pendus aux branches du cerisier. Veillez, que je vous dis, aux ailes détachées des oiseaux morts en cages chantant à tire-d'aile sur la moire des manches de la robe plissée du ciel de si haut tombé du bleu. (p. 11-14)	<i>Scena : o grădină de zarzavaturi, cu un puț cam pe la mijloc.</i> PATRU FETIȚE, cântând. N-o să mai mergem în pădure, laurii au fost tăiați, frumoasa pe care o vedeți o să-i adune. Să dansăm, uite cum se dansează, dansați, dansați, sărutați pe cine poftiți. FETIȚA I Să desfacem toți trandafirii cu unghiile și să lăsăm parfumul lor să sângereze pe dungile de foc jocuri ale cântecelor și șorțulețelor noastre : galbene, azurii și purpurii. Să ne jucăm până ni s-o face rău și să ne îmbrățișăm cu patimă țipând oribil. FETIȚA II Mamă, mamă, vino s-o vezi pe Yvette cum răvășește grădina și ațăță fluturii, mamă, mamă! FETIȚA II Descurcați-vă cum știți și faceți să sclipească penele de cocoș cu lumânări de jur împrejurul scutecelor atârinate de crengile cireșului. Să fiți atente, când vă zic, la aripile smulse păsărilor moarte în colivii care cântă precum vântul pe scrobeala mânecilor rochiei plisate a cerului căzut de atât de sus din albastru.

C'est Antoine Berman qui proposait (1999) d'investiguer une traduction selon un schéma qu'il nommait l'« analytique de la traduction ». Nous considérons que ce schéma doit être connue par chaque personne qui s'intéresse à la traduction car, lorsqu'il traduit, le traducteur est sous l'influence de certaines « forces », en grande partie inconscientes, qui tendent à éloigner la traduction de sa finalité. Le traducteur, affirme Berman, ne pourra jamais échapper à ces « forces déformantes », c'est pourquoi, une démarche de type psychanalytique lui offrira la chance de « chercher à les neutraliser » (Magda Jeanrenaud, 2012 : 247) par un contrôle rigoureux de ses propres gestes, de ses options et de ses décisions traductives. C'est exactement ce que nous avons fait pendant l'exercice de traduction de la pièce de Picasso.

Nous avons eu la tendance de réorganiser le discours, de le « normaliser », dans les termes de Berman, mais nous l'avons assez souvent réprimée. Pour ne pas perturber « les systématismes » du texte source et ne pas le transformer dans « un hybride » (Jeanrenaud, *Op. Cit.* : 253), nous avons fait l'effort de respecter toutes ses caractéristiques: mise en page,

punctuation / manque de punctuation, utilisation des majuscules, forme des caractères (en italique ou en gras), etc. L'uniformisation, l'homogénéisation, la rationalisation, la clarification, l'explicitation, « toutes ces tendances récurrentes en traduction » (*Idem* : 287) peuvent détruire partiellement ou totalement les significations symboliques du texte. La pièce *Les Quatre Petites Filles* s'organise autour d'un ample réseau lexical, où l'on rencontre la confusion, le flou, mais aussi l'expressif, les contours nets, les voix hautes et fortes, les gestes bien esquissés, les lumières vives. La syntaxe des phrases fait ainsi place à un nombre considérable de verbes à l'impératif : « entrons », « dansez », « embrassez », « ouvrons », « jouons », « embrassons-nous », « viens », « arrangez-vous », « veillez ». De cette façon, les premières pages de la pièce, celles qui donnent le ton de l'ensemble, mettent en évidence la densité de ce réseau.

Il faut préciser que les seuls indices présents dans l'édition française, à laquelle nous avons eue accès, concernent les lieux et les dates du début et de fin de l'écriture de la pièce : « Golfe-Juan, le 24 novembre 1947 », respectivement « Vendredi 13 août 1948, à Vallauris ». Nous n'avons pas trouvé une explication pour cet écart temporel, depuis l'achèvement jusqu'à la publication intégrale de la pièce, excepté, peut-être, l'hésitation de l'auteur, qui ne se considérerait pas « un réel écrivain ». Cependant, la pièce a été publiée pendant la vie de Picasso (1881-1973)..., l'auteur tirant plaisir de l'appréciation contemporaine.

Nous observons que le jeu des petites filles se déroule en hâte, même en agitation et en précipitation, selon les rythmes de la vie, et nous en sommes captivés. Le jeu devient une modalité de s'éloigner de tout ce que, dans la vie quotidienne, demeure immobile, subordonné, organisé. Même s'il suppose des règles à respecter, le jeu reste l'expression évidente de la liberté. L'idée du jeu est vraiment intéressante, surtout si l'on pense à ses connotations culturelles. L'enfant est considéré (par Johan Huizinga) le seul être vivant pour lequel les verbes « être » et « représenter » n'ont pas de sens distincts, au contraire, ils se perdent dans le monde particulier du jeu. L'enfant devient jeu, « son rôle » social étant de donner des rôles. D'ailleurs, toute la pièce est un vrai spectacle que ces filles nous offre en cadeau, le jeu devenant très sérieux, les protagonistes ayant soin de transmettre des messages symboliques, dans un registre familier, utilisant la langue parlée, le sens figuré, même la syntaxe populaire et l'argot, dans une sorte de conglomerat fait des éléments les plus inattendus. Ainsi, le traducteur est-il embarrassé et fait l'effort de trouver une solution convenable. Le mot « rage » devient « patimă », « chantant à tire-d'aile » est traduit « cântând precum vântul ». L'expression « tomber du ciel » signifie « arriver inopinément, ou fort à propos », tandis que l'expression « tomber de son haut, des nues » signifie « être extrêmement surpris » (*Nouveau Petit Larousse illustré*). Dans la phrase : « veillez [...] aux ailes [...] chantant [...] sur la moire des manches de la robe plissée du ciel de si haut tombé du bleu », ces expressions s'inscrivent honorablement parmi les constructions les plus inattendues, donnant beaucoup de travail au traducteur. « Să fiți atente [...] la aripile [...] cântând [...] pe scrobeala mâneșilor rochiei plisate din cerul căzut de atât de sus din albastru ». Nous avons choisi de rester fidèle à la phrase source, construite avec beaucoup de minutie, comme tout le texte d'ailleurs, pour laisser la liberté d'interprétation. Le jeu avec les expressions figées est incitant, mais il suppose beaucoup d'attention, car nous risquons de glisser vers des sens éloignés, qui changeraient le texte. Même l'effet ludique, fondé sur le double sens, rappelle des significations et des connotations culturelles qui n'ont pas forcément d'équivalent dans notre langue.

Picasso invite le lecteur / le spectateur à participer à un jeu qui, au fond, est très sérieux, car il faut être tout œil, tout oreilles et avoir l'œil à tout. Si nous acceptons cette invitation, alors nous croyons en notre force de créativité et « nous entrons dans la danse », notre regard se transformant en l'œil du maître / de Dieu. C'est exactement cette provocation qui fait l'originalité de la pièce, attirant notre attention du premier contact avec le texte.

Le fragment qui suit renforce les idées déjà exprimées par rapport à la problématique de la traduction:

PETITE FILLE I, <i>chantant</i>. Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés, la belle que voilà... (<i>Elle crie:</i>) Voilà, voilà, voilà le chat qui a pris un des oiseaux du nid dans sa gueule et l'étrangle de ses grands doigts et l'emporte derrière le nuage citron volé au beurre fondu du pan mur fichu par terre par le soleil couvert de cendre. PETITE FILLE III Ce qu'elle est bête! PETITE FILLE IV Arrangez-vous avec les fleurs. Le fil à tricoter traîne par tout le jardin ses pattes et accroche à chaque branche son chapelet de regards et les coupes pleines de vin dans le cristal des orgues qu'on entend tapant à bras raccourcis sur le coton du ciel caché derrière les grandes feuilles de rhubarbe. PETITE FILLE I Arrangez-vous, arrangez-vous la vie. Moi j'enveloppe la craie de mes envies du manteau déchiré et plein de taches de l'encre noire coulant à gorge ouverte des mains aveugles cherchant la bouche de la plaie. PETITE FILLE III, <i>cachée derrière le</i> <i>puits</i>. Ça y est, ça y est, ça y est. PETITE FILLE I, II et IV Bête, bête, tu es bête, tu es doublement visible, on te voit toute nue, couverte d'arc- en-ciel. Arrange tes cheveux, ils flambent et vont mettre le feu à la chaîne de révérences grattées à la chevelure emmêlée des cloches léchées par le mistral. PETITE FILLE III Ça y est, ça y est, ça y est. Vous ne m'aurez pas vivante et vous ne me voyez pas. Je suis morte. PETITE FILLE IV Fais pas l'idiotel! PETITE FILLE I Si tu ne reviens pas, nous irons toutes nous pendre aux arbres du citronnier et vivre en fleurs nos drames et nos danses au fil du couteau de nos larmes. PETITE FILLE II	FETIȚA I, <i>cântând</i>. N-o să mai mergem în pădure, laurii au fost tăiați, frumoasa pe care o vedeți... (<i>Țipă:</i>) Uite, uite, uite-l pe motanul care a înhățat o pasăre din cuib și o gătuie cu labele lui enorme și o cară dincolo de norul galben ca lamâia proiectat în untul topit din temelia zidului aruncat pe pământ de soarele acoperit de cenușă. FETIȚA III Cât e de proastă! FETIȚA IV Descurcați-vă cu florile! Firul de tricotat umblă de colo (până) colo prin toată grădină și anină de fiecare ramură salba sa de priviri și cupele pline cu vin în cristal orgi ce se aud lovite puternic de puful cerului ascuns după imensele frunze de rubarbă. FETIȚA I Faceți cum știți, descurcați-vă cu viața! Eu înfășor calcarul poftelor mele în paltonul zdrențuit și plin de pete de cerneală neagră curgând șuvoi mâini oarbe căutând gura răni. FETIȚA III, <i>ascunsă în spatele</i> <i>puțului</i>. Gata, gata, gata! FETIȚELE I, II și IV Proastă, proastă, ești proastă, ești dublu vizibilă, te putem vedea goală din cap până-n picioare, acoperită de curcubeu. Aranjează-ți părul, e în flăcări și o s-aprindă șirul de plecaciuni scrijelite în podoaba capilară încălțită în clopote linse de mistral. FETIȚA III Gata, gata, gata! Nu mă veți avea vie și nici nu mă vedeți. Sunt moartă. FETIȚA IV Nu mai face pe tâmpita! FETIȚA I Dacă nu te întorci, o să ne spânzurăm toate de ramurile lămâiului și o să ne trăim dramele în flori și dansurile în tăișul de cuțit al lacrimilor.

Nous allons te donner une échelle
(*elles cherchent une longue échelle et la portent avec beaucoup de difficulté en équilibre debout*).

PETITE FILLE I

Non, elle est derrière le puits. Non, elle est sur le toit de la maison.

PETITE FILLE IV

Elle est sur la branche fleurie en haut à gauche du poirier.

PETITE FILLE II

Je vois sa main qui mord le bout de l'aile d'une feuille qui saigne.

PETITE FILLE IV

Non, non, elle est devant la tache mordorée que fait l'air de clairon sur la vitre de la chambre du premier, bouillant à coups de poing l'angle brisé du soleil aveuglé cherchant sa voie dans les ténèbres.

PETITE FILLE I

Elle rampe, elle semble chercher entre les feuilles humides et entre les herbes son goûter déroulant ses arabesques en courbes et couleurs et en fils de la Vierge.

PETITE FILLE IV

Veux-tu venir, Paulette, oui ou non? Tu nous emmerdes. Je veux dire à maman que tu ne veux plus jouer et que tu cherches à te rendre intéressante en te développant de mille façons en bouquet de fleurs japonaises.

PETITE FILLE II

Arrive ce qu'ils voudront! Je cueille les pamplemousses, je les mange, je crache les pépins, je m'essuie de revers de la main les lèvres et j'allume les festons des lanternes de mes rires, les incomparables fromages que je vous prie d'agréer bien sincèrement à vos pieds et je signe.

PETITE FILLE I

Il est bien difficile de passer un agréable après-midi d'été en vacances avec vous et en plus de plus en plus entendu que vous ne voulez pas jouer à rien qui touche chronologiquement aux leçons qu'on nous a montées du bout de l'oreille tout l'hiver en classe.

PETITE FILLE II

Il faut la laisser et pas s'occuper d'elle, elle reviendra bien simplifier son astuce et nous faire rire avec ses faux livres de

FETIȚA II

O să-ți dăm o scară (*fetițele caută o scară lungă, o înalță și o fixează cu multă trudă*).

FETIȚA I

Nu, e în spatele puțului. Ba nu, e pe acoperișul casei.

FETIȚA IV

E pe ramura înflorită a părului, acolo sus, la stânga.

FETIȚA II

Îi văd mâna mușcând vârful de aripă dintr-o frunză ce sângerează.

FETIȚA IV

Ba nu, ba nu, e în fața petei cafeniu-aurie lăsate de sunetul trâmbiței pe geamul camerei de la etajul I, punând la fiert cu lovituri de pumn colțul spart al soarelui orbit care își caută drumul prin întuneric.

FETIȚA I

Se cațără, pare că scotocește după gustarea ei printre frunzele umede și printre ierburi, etalându-și arabescurile în curbe și culori și în fiul Fecioarei.

FETIȚA IV

Vrei să vii, Paulette, da sau nu? Ne scoți din sărite. Am să-i spun mamei că nu mai vrei să te joci și încerci să te faci interesantă transformându-te în mii de feluri în buchet de flori japoneze.

FETIȚA II

Nu-mi pasă! Eu culeg grepfruturi, le mănânc, scuișcă sămăburii, îmi șterg buzele cu dosul palmelor și aprind ghirlandele cu aiureli din râsetele mele, grozavele sortimente de brânză pe care vă rog să le apreciați cu toată sinceritatea le depun la picioarele voastre și semnez.

FETIȚA I

E tare greu să petreci o după-amiază plăcută de vară din vacanță cu voi și mai ales e din ce în ce mai de înțeles că nu vreți să vă jucați de-a nimic din ce amintește cronologic de lecțiile care ni s-au predat toată iarna la școală.

FETIȚA II

E mai bine s-o lăsați în pace, să nu-i

comptes et ses arrangements géniaux et si artistiques soient-ils. PETITES FILLES I, II et IV, <i>ici un grand silence – trois minutes – elles vont tenant l'échelle avec beaucoup de peine en silence d'un coin à l'autre de la scène, l'approchant des arbres, du mur de la maison, et voulant l'approcher et l'introduire dans le puits; pendant ce temps-là on entend la voix de la petite fille III.</i> PETITE FILLE III Ça y est, ça y est, ça y est, ça y est. <i>Il commence à pleuvoir.</i> PETITE FILLE II Il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille... il pleut, il mouille... PETITE FILLE IV Il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille... PETITE FILLE III Ça y est... (p. 14-18)	dați atenție, se va întoarce să-și simplifice mult gluma și să ne facă să râdem cu falsele ei cărți de aritmetică și cu aranjamentele ei geniale, oricât de artistice ar fi ele. FETIȚELE I, II și IV, <i>aici, o imensă liniște - timp de trei minute – fetițele se deplasează de la un capăt la altul al scenei ținând scara cu mare dificultate, o apropiere de copaci, de zidul casei, vrând să o apropie și să o introducă în puț ; în acest timp se aude vocea fetei III.</i> FETIȚA III Gata, gata, gata, gata! <i>Începe să plouă.</i> FETIȚA II Plouă, totul e flească, e sărbătoarea broaștei, plouă, totul e flească... FETIȚA IV Plouă, totul e flească, e sărbătoarea broaștei... FETIȚA III Gata...

Nous savons bien que le champ de la connotation est difficile à définir, car il recouvre tous les sens indirects, subjectifs, culturels, implicites, etc. Par exemple, le mot « le coton » dans la construction : « le coton du ciel », « la craie » dans : « la craie de mes envies », « la chaîne », dans : « la chaîne des révérences grattées à la chevelure » donnent du fil à retordre à tout professionnel de la traduction. Les noms, les adjectifs, même les verbes prennent une connotation positive ou négative, socio-culturelle ou personnelle, selon les interlocuteurs et selon le contexte dans lequel ces mots sont utilisés. Tout est personnifié chez Picasso: « le fil à tricoter traîne [...] ses pattes [...] et accroche [...] son chapelet de regards » ; « des mains aveugles cherchant la bouche de la plaie » ; « révérences grattées », « cloches léchées par le mistral », etc. Le registre familier prédomine : « ça y est », « tu es bête », « fais pas l'idiote », nous rappelant, peut-être, que ce sont de petites filles qui parlent et jouent, très naturellement, dans un ... potager.

Plusieurs critiques qui se sont penchés sur la biographie de l'artiste ont réduit son activité littéraire (surtout l'activité poétique) « à un dérivatif, un substitut compensateur de son incapacité plastique » (Androula, Michaël, 2011 : 220). Mais l'évolution de son style montre qu'il ne s'agit pas d'une écriture de circonstance, ni d'un jeu emprunté aux surréalistes, mais d'une palette des mots, d'un jeu combinatoire, un langage métaphorique, bref : un style Picasso.

Cette pièce, contrairement à la première, est plus laborieuse, l'auteur mettant plusieurs mois à la compléter. Il s'attache à utiliser la formule du poème dramatique, comme le précise Roland Penrose. La pièce *Le Désir attrapé par la queue* a été publiée dans la collection « Métamorphoses », tandis que la publication de *Les Quatre Petites Filles* se fait dans la prestigieuse collection « Blanche » du même éditeur, Gallimard, et cela rend fier Picasso. Il se

voit publier comme un écrivain à part entière, alors même qu'il avait gardé cette activité, dans un premier temps, un peu secrète.

L'exercice de traduction du discours dramatique de Picasso souligne encore une fois l'idée qu'un traducteur doit prendre conscience de l'existence de tendances inhérentes à tout acte de traduction. Il pourrait ainsi les modérer pour qu'elles n'envahissent pas le texte cible « jusqu'à en effacer les traces de filiation avec l'original » (Magda Jeanrenaud, *Op. cit.*: 296). Mais être capable de faire l'analyse d'une traduction sous l'angle des « universaux de la traduction », c'est une autre provocation ...

Bibliographie

- Auge, Claude (sous la direction de), 1929, *Nouveau Petit Larousse Illustré. Dictionnaire Encyclopédique*, Librairie Larousse, Paris.
- Berman, Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge lointain*, Seuil, Paris, pp. 50-150.
- Capra, Antonella, 2010, « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », in *Textes et contextes*, Revue Interdisciplinaire, N° 5 (« Stéréotypes en langue et en discours »), article consulté le 20 mars 2014, sur le site : revuesshs.u-bourgogne.fr/...>articles.
- Cooper, Douglas, 1967, *Picasso. Théâtre*, Éditions Cercle d'art, Paris.
- Cristea, Teodora, 2000, *Stratégies de la traduction*, Deuxième édition, Editura Fundației « România de Măine », București, pp. 173-179.
- Huizinga, Johan, 2012, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Humanitas, București.
- Jeanrenaud, Magda, 2012, *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable*, EST, Samuel TASTET Éditeur,
- Michaël, Androula 2011, « Picasso poète. Une expérimentation permanente », in *Études*, Revue culturelle contemporaine, N° 9 (Tome 415), Éditeur SER, Paris, pp. 219-230, article consulté le 27 mars 2014, sur le site: www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE.
- Penrose, Roland, 1958, *Pablo Picasso. His Life and Work*, biographie traduite en français sous le titre *Picasso* (révisée et rééditée en 1971), Collection « Champs », chez Flammarion, N° 607, pp. 442-443.
- Picasso, Pablo, 1968, *Les Quatre Petites Filles, pièce en six actes*, Gallimard, Collection « Blanche », Paris.

Note :

Cet article a été financé par le projet « **SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

OLD SENTIMENTAL NOTEBOOKS

Elena LAZĂR (BURLACU)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The book of poems „Caiete vechi și sentimentale” include, from the words of the poet, „attempts youth, strictly personal use, (...) read only by friends and, sometimes, by close acquaintances...”

Although preparation and career are of a writer, „beginnings melancholy” induces Costache Olăreanu to throwing from time to time „an eye toward to old notebooks of poems”.

Despite their effect „back times”, the writer find in these, in the moments of „innocence”, wich they contain, a veritable source of refreshing and revitalizing, necessary to himself „at least from times to times”.

Keywords: poetry, feelings, refuge, girlfriend, time.

Volumul de poeme „Caiete vechi și sentimentale” cuprinde, după spusele poetului, „încercări juvenile, de uz strict personal, (...) citite doar de prieteni și, câteodată, și de unele cunoștințe mai apropiate...”¹

Deși formația și cariera sunt ale unui prozator, „nostalgia începuturilor” îl determină pe scriitor să mai arunce în răstimpuri „un ochi și spre vechile caiete de poezii”.

În ciuda efectului lor „retro”², prozatorul află în ele în clipele de „inocență și inactualitate” pe care le conțin, o sursă veritabilă de reconfort și revitalizare, necesare sieși, „măcar din când în când”.

Mereu pe muchie, pendulând fragil între lumesc și nelumesc, ancorat în „lutul răscolit al acestei lumi fierbinți pe care ard rugurile așteptării și iubirii/cum și Sevilla”, poetul se demască, printre rânduri, devoalând uimirea-i perene, eternul din adânc, răbufnind juvenil, gratuit și sublim:

„... iar spre dimineață, nu ne uita, divinale și pune-ne pe masă un blid incandescent de stele!” („Sinucidere”)

Dorința de confort lumesc este prezentă la tot pasul, palpabilul dominând și sufocând înlăuntrul poetului, Dumnezeu aproape că lipsește din peisaj:

*„Aduceți-l și pe Mark Twain
Să-i servească dulceturi și cafele
Și pe Betsy
Cea cu șolduri ușoare
Să-i cânte la saxofon și să-i mângâie barba.*

*Eu îi voi duce bagajele la gară.”
(„Experiență”)*

¹ . Costache Olăreanu, *Caiete vechi și sentimentale*. Editura: Didactică și Pedagogică, R. A. București, 1995, P.1

² . Academia Română. *Dicționarul general al literaturii române*. Editura Univers Enciclopedic. București, 2006, p. 689

Mereu într-un echilibru instabil, sufletul poetului traversează stări dintre cele mai diverse, de la tristețe și nostalgie până la unele de-a dreptul apocaliptice ca-n poemul „Apocalips”:

*„Aseară s-a stins ultimul astru
...
De ieri au început să lipsească făina și stelele
1 leu telescopul iar astronomii se vând
Cu legătura.*

*Trăim vremuri grele, fraților!
Metaforele se vând pe cartelă...”*

Lumea păguboasă și fragilă a visului, visării, îi vine poetului, mănușă, acesta asumându-și-o ca pe o forță diriguitoare, demiurgică, sacră căreia nu i se mai poate sustrage orice ar fi, poemul „Supunere” fiind mai mult decât grăitor și ilustrativ:

*„Mă primești să fiu scutierul tău, Don Quijote?
...
Mă primești să fiu scutierul tău supus
Catârul prea blând al turmelor de vise
Ce urcă Sierra Morena inimilor noastre?”*

Poetul șochează și prin sinceritatea și abruptul discursului său liric, ca-n „Vânzătorul”:

*„Vând țigări Virginia, șosete, titluri academice
Și pe mine tuturor femeilor care-și doresc
O noapte de poezie și de incest.
...
Un singur lucru nu vând: Fericire.”³*

Ironie, care nu lipsește, e dureroasă, dacă nu tragică, chiar.

Tânărul, în ciuda juvenilității își ascunde cu dibăcie tristețea, sumbrul din privire: „o ultimă oară când îmi mai cânt amarul/Hai, vino Betsy! /Deși îmi port ilegal sexul/sunt un sfânt/să știi!”

Lumini și umbre, bucurie și tristețe deolaltă, sub vălul discreției ca-n „Copilărie precoce” sau în lumina filtrată „irizată” a abajurului, „martor pacient al gândurilor și întruparea nopții din odaie”:

*„Dar ce puteri miraculoase
Reverși în pat sau pe covor
Și ce discretă ți-e privirea!
...
Tu ești hotarul dintre vis și veghe
Ori cheia pierdută de Selene
În trecerea grăbită
Peste grădini și porți.”*

³ . Costache Olăreanu, op. cit., p. 17

Fără a fi un pesimist, poetul, în prelungă așteptare, pare dezamăgit, plin de neîncredere, veșnic supus experimentelor, „tonusul” său, de departe, nefiind unul de invidiat, ca-n „Decese”:

*„Pune-ți inelele, brățările și șarpele pendentiv
E rândul tău să dansezi
Pentru mine sau
Pentru străinul acela din colț
Care așteaptă.”*

Ciudată împletire de teluric și stelar, fapt sesizabil și în proza sa autobiografică, poetul își explică „darul” său „defectele” făcând trimiterea la „Origini”:

*„Născut din Jupiter cu fața lui Ionescu
Am moștenit
De la unul amintirea stelelor
De la celălalt
Gustul bobocului de rață pe varză.”*

Surprinzător de actual, punctând, tocmai, „inactualitatea visului” și a poeziei, apare poetul în „Pisici”:

*Pisicile aduc cu ele visul și poezia
Două lucruri ridicele și demodate
Precum și incertitudinea – mireasa deznădăjduiților.”*

Lumea necuvântătoarelor, cu încărcătura lor tainică, mai grăitoare decât cea a semenilor poate, nu putea să treacă neobservată altruistului Olăreanu, sensibilității sale moldovenești. În „Domnul Iordănescu” poetul aduce în prim-plan câinele familiei de la Huși.

De altfel, scriitorul ne informează într-unul din volumele de mai târziu, „Lupul și chitanța”, că a scris și o mică bucată de proză, ce făcea parte dintr-o serie mai amplă de proze scurte pe „teme domestice”, cum însuși le denumește.

Este o poezie scrisă cam în aceeași tonalitate poetică ca cea a lui Eugenio Montale despre cățelandru Garolfo, dezvăluind o iubire tandră pentru animalul înfățișat.

De remarcat e ingenioasă idee a flerului psihologic al câinelui care pune, fără ezitare o precisă diagnosticare caracterială unor oameni răi, comunicându-i-o stăpânului său prin graiul lui canin.

În poezia românească, Ion Barbu scrie o piesă vivace și plină de plasticitate despre cățeaua sa Miss, căreia îi și închină poezia, intitulată „Cercelul lui Miss”, din care răzbate un delicat sentiment de tandrețe față de animalul tânăr și neastâmpărat.

„Am văzut amurgul” este un adevărat imn închinat amurgului, o pasională mărturisire despre dragostea poetului pentru exotica și fascinanta cetate a Sevillei, asemuită cu o frumoasă femeie.

Referință culturală din spațiul hispanic, Sevilla este văzută ca o fercheșă, elegantă femeie, aluzie la tabloul binecunoscut al lui Francesco Goya „Maya desnuda”.

În poemele „Homer” și „Achile” tânărul literat Olăreanu, prin profunzimea și subtilitatea observației se dovedește încă odată un fervent ucenic la clasici greco-latini pe care îi frecventează cu încântare și admirație.

În „Homer”, considerându-se pe sine un neisprăvit și tânăr rapsod, scriitorul se vădește a fi realmente copleșit de geniul poetului grec, iar în „Achile”, Olăreanu ne mărturisește că, pentru el, eroul antic rămâne un personaj măreț la ale cărui fapte cugetă deseori și care îi înflăcărează imaginația.

Pe de altă parte își constată, cu tristețe, condiția de ins captiv în mizeriile vieții pământești.

În „Zăpezi”, autorul care, fiind student la Cluj a locuit în casa lui Lucian Blaga (pătrunzând deci, în intimitatea lui”), nu se sfiește să folosească tiparul inovației din „Dați-mi un trup, voi munților!”.

Poezia „Amanta mea” sună ca o teribilistă declarație suprarealistă, conținând expresii și metafore în genul celor folosite de poetul Alain Bosenet: „Veniți să vă pierdeți în suspinele priveliștii/Mai frumoasă ca o durere într-o grădină/O privire nesigură de rufă sub ploaie.”

„Amanta” poetului este o nebuloasă, „această femeie cu ochi verzi și revolver”,

„... *O femeie teribilă și frumoasă
Deși câteodată trebuie să plătesc atât de scump
Privilegiul de a-i cunoaște parfumul părului... „
(„Amanta mea”)*

„demonul” meu neștiut”, „ispita de-a cunoaște/ce-n creștetul meu nu-i răsfânt”, „această femeie cu ochi verzi și revolver, „noaptea”, o nebuloasă pe care numai poetul poate să o deslușească, și el, dacă!...

Poetul se întoarce peste timp aplecându-se peste caietele lui „vechi și sentimentale, acele pagini citite demult amintindu-i de „primele sărutări” (care fac și substanța poemului cu același nume) iar primele săruturi asemuindu-le cu „acele pagini”:

„*Aproape uitate
Dar rămase în noi
Ca răsuflările de focă ale plămânilor
Sau ca înceata circulație a sângelui
În degetul nostru mic.*”

Tristețea pare a pune stăpânire pe sufletul neîndeajuns protejat de căldura scrisului, de lumina stelară, rămas descoperit în bătaia vânturilor, resimțind dureros locul rămas gol, în sufletul său, prin plecarea iubitei.

Tonul lui nu e lamentație ci suferință de nevindecat, trăire sisifică.

„Vânătorul de păsări”, „trist ca un clovn/rămas fără costum, fără scară, fără aplauze”, „ca un balansoar părăsit”:

„... *își plânge iubita
Neștiind că nici măcar n-a existat
Decât sub forma unei abia simțite adieri
Ce mișca din când în când
Câte o frunză,
Câte un corn de melc.*”

Reperul și refugiul poetului stă, adesea, în valorile culturii universale de care-și sprijină trupul și spiritul obosit de niște coloane de lumină ce-l aruncă în extaz prezervându-i vibrația, pulsul:

„Asculți apele, bătrâne violonist,
 Și-apoi îmi cânti
 Știu asta
 Dar spune-mi
 Ce faci de mă-nfiori?
 ...
 Parcă un popor întreg urcă-n pelerinaj
 Dealurile Golgotei... „
 („Viori”)

„Meseria” de „caligraf”⁴ (privită ca stare existențială), acum pe cale de dispariție, „inactuală” vorba poetului, îi provoacă poetului nostalgii abisale, amintirea, la cote neobișnuite fiind singura care mai face legătura cu o realitate apusă, dragă lui:

„Voi, neobositelor penițe Klaps
 Și voi, prea dulci sticlute Pelikan

 Voi, estompe, radiere, ascuțitoare,
 Tocuri
 Și tu, vin vechi de Kores
 Cine să ne mai învețe
 Ronda scriere...
 ...
 Cine să mai plângă cu cerneală
 Pe degetele noastre tremurătoare
 Uscate și reci, bolnave de lânzezeală
 Și-atât de singure, de necaligrafice,
 De pieritoare?”
 („Voi, neobositelor”)⁵

În „Ora de franceză” poetul își topește starea de „spleen” evadând din cenușiul prezentului în brațele iubitei, ale visării:

„O, mă pauvre amante
 Dacă aș mai putea încă un vers să-ți trimit
 Măcar în imperfectul subjonctivului
 Ca să-nțelegi prin câte chinuri
 Trece cavalerul înzăuat... „

Tot iubitei i se adresează – „singura rațiune de a fi fără!”, și în poezia „Te caut”, sublimând ființa ei prin încorporarea ei, fără echivoc în tot ce a „rostit” ori făurit mai bun și mai frumos de-a lungul vremii:

„Te caut în tot ce-am trăit
 În tot ce gândii, în tot ce-am rostit
 În litera cărții și-n noaptea târzie
 În tot ce a fost și n-o să mai fie.

⁴ . Academia Română. Op. cit, p. 689

⁵ . Costache Olăreanu, op. cit., p. 59

*În aurul zilei, în apă adâncă
Umbra ta moale mai stăruie încă
Iar pașii făcuți în amurgul cel pal
Auzul mi-l umplu aduși de un val.”*

În „Aerostih”, prezența iubitei pare de neînlocuit, e fiind și primul și ultimul far către care se îndreaptă poetul, singura care-l îngenunchează, la propriu:

*„La tine vin genunchiul să-mi plec
Imperiu să-mi fie făptura-ți de vis
Greu e cuvântul și gândul mi-e-nvins
Iubito când ochiul spre tine îndrept.
...
Privește, iubito, al cerului rostru!
Un astru păzi-va-n eterna-i lumină
Statuia amorului nostru.”*

(„Aerostih”)

Poetul se vede evadând în brațele iubitei și împreună „fugind” spre tărâmurii, altele decât ale prezentului sterp:

*„Și vom fugi departe de toate
De lutul în care talpa ne-am prins
Cu ochiul încă de neguri atins
În clară, feerica noapte.*

*Sui-vom agale muntoase poteci
În tropot spre văi goni-vom sălbatic
Iubito, iubito, pe calul zănatic
Uita-vom de noi sub bolțile reci.”*

Ideea evadării spre „alte tărâmurii” poate fi văzută ca o constantă a poeziei lui Costache Olăreanu. Mai amintesc aici poezia „Catrene” unde ideea este exprimată direct și nu ascunsă în faldurile vreunui vâl, cum scriitorul procedează nu o dată, el fiind un discret și de ce nu un pudic, „un sfânt” nu se autodenumește (dar asta când nu este un om al extremelor și teribilismelor, spărgând tipare):

*„Sub platoșa-mi s-au adunat
Dureri prea multe, crude chinuri,
Eu viața mi-o petrec în reci festinuri
Cu-n ochi tânjind tărâmul celălalt.”*

Poetul teluric s-a neantizat lăsând în urmă iubirea, inefabilul și eternul ei:

*„Beatrice,
Draga mea, eu nu mai sunt de mult
Dar poate
Ploile mă vor coborî în curțile tale largi
Pline de cer, de flori și zăpezi.”*

BIBLIOGRAFIE

1. Academia Română. (2006). Dicționarul general al literaturii române. București:Editura Univers Enciclopedic.
2. Olăreanu, Costache. (1995). Caiete vechi si sentimentale. București: Editura Didactică și Pedagogică.

ANALYTICAL LIMITS OF THE RESIDUAL

George Alexandru CONDRACHE

West University of Timișoara

Abstract: Residual, in its quality of ejection, of material that remains, it means a lack of utility, a lack of avail. In the same time, its presence implies a process of contamination. These two characteristics are fundamental and, as a consequence, are the conditions for the material to become residual. Transferred into the symbolic area, these two characteristics represent the tools through which the limits of the residual are identified. One of these limits is verified in this paper, hence it is probed if the human can be a symbolic form of the residual. The study presents two scenarios, one belonging to Jean Baudrillard and the other to Adorno. According to Adorno, human became a being without purpose in his existence, a presence without utility, without content. Having as a starting point the critique of the capitalism, the two authors identify a viced reality, the human being its victim. Whether the flux of information is impossible to manage or the rhythm of capitalism is inhuman, the man becomes the target of alienation. Thus, it is accomplished the scenario of a man who no longer has a purpose, who is viced and capable to vice as well.

Keywords: residual, inutility, contamination, man, alienation

Teza de doctorat la care lucrez are ca pretext exploatarea literară a diverse forme reziduale într-o serie de romane ce aparțin spațiului cultural central-european din perioada postbelică. Înainte de orice apropiere din perspectivă literară, trebuie să analizez limitele noțiunii de rezidual, or tocmai o astfel de limită îmi propune să probeze acest articol. Mai înainte însă, se impune a se oferi lămuriri cu privire la natura rezidului. Firește, această inițiativă se desfășoară având ca limite felul în care rezidualul apare în romanele studiate. De altfel, această limitare este cel mult o restricție de nuanță a ceea ce rezidualul reprezintă în general. Așadar, dintr-o perspectivă descriptivă, rezidualul poate fi clasificat în rezidual organic, caz în care poate reprezenta resturile *per se* ale corpului uman, de la excremente la – în anumite condiții - sânge sau poate fi anorganic și face referire la conținutul gropilor de gunoi, la obiectele ieșite din uz, de la obiecte industriale până la obiecte casnice, cum ar fi piese de mobilier. Toate acestea, chiar dacă reprezintă o formă reziduală organică ori anorganică, împărtășesc proprietatea inutilității, acestea reprezintă un exces, un plus a cărei prezență este indezirabilă, toate sunt lipsite de rost fie măcar din simplul motiv că nu pot fi utilizate în nici un fel în forma în care se află. Totodată, împrumutând parțial un scenariu teoretic creat de Mary Douglas, formele reziduale sunt impure¹. Astfel, acestea semnifică o ieșire din mersul firesc al lucrurilor, o forțare a limitelor sistemului. La fel cum un bocanc lăsat pe masa din bucătărie este perceput a fi o ieșire în afara firescului și deopotrivă o transbordare într-o zonă a murdarului, tot așa este perceput un obiect scos din coșul de gunoi și pus pe masa din bucătărie. Caracterul impur reprezintă o corupere internă și, mai mult de atât, presupune capacitatea de a vicia în exterior. Astfel, consecința impurității este capacitatea de a contamina, de a afecta negativ ceea ce se află în vecinătatea sa.

¹ v. Mary Douglas, *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, New York, Routledge, 2001

Așadar, rezidualul se evidențiază prin intermediul a două trăsături, și anume inutilitatea, lipsa de rost și impuritatea, a cărei consecință este contaminarea. Dar sunt acestea trăsături fundamentale, astfel încât împlinirea lor să echivaleze cu o confirmare a rezidualului? În privința lipsei de rost, aceasta este proprietatea prin care este explicată noțiunea în dicționarul explicativ. Or această receptare înseamnă nivelul primar al identificării, deci reprezintă tocmai caracterul general al unei noțiuni în forma în care, chiar dacă nu este surprinsă o perspectivă focusată asupra noțiunii, se reține forma cadru. Astfel, lipsa rostului este o noțiune fundamentală. În același timp, capacitatea de a contamina confirmă același caracter, câtă vreme aceasta este o consecință primă a rezidualului dovedită, așa cum am argumentat mai sus, de însăși natura sa. Acceptând această premisă, mă preocupă verificarea validității acestei noțiuni într-o dimensiune simbolică, în condițiile în care astfel se atinge o limită extremă a existenței sale. Extrapolând trăsăturile fundamentale ale rezidualului, încerc să verific până în ce punct se poate vorbi fondat de rezidual. Totodată, pentru ca acest demers să aibă consecințe benefice din punct de vedere euristic, existența simbolică a rezidualului este probată prin raportarea sa la individul uman. În acest fel se reușește atât consolidarea teoretică a rezidualului, dar și obținerea unei perspective inedite a individului uman. Practic, în măsura în care argumentarea se dovedește cu succes, se identifică un context în care individul uman reprezintă la un nivel simbolic ceea ce un reziduu reprezintă într-o groapă de gunoi. Astfel, s-ar legitima discuția despre un *om-rest* ca formă reziduală.

Cum am sugerat deja. Pentru a se putea discuta despre *omul-rest* este necesar a se identifica o serie de scenarii care să justifice existența la nivel simbolic a individului uman determinat de cele două trăsături fundamentale ale rezidualului: lipsa de rost și capacitatea de a contamina. Un prim scenariu îl identific la Jean Baudrillard, în eseuul său *Simulacre și simulare*. Conform acestuia, în contemporaneitate ne confruntăm cu un exercițiu continuu de înlocuire a realului cu simulacrul. Eseistul francez oferă exemplul Disneyland², unde este creat un spațiu artificial, ce este deopotrivă fals și adevărat. Un asemenea mediu reușește să domine individul uman, având consecința anulării oricărui act de autenticitate, fiind plasat într-o paradigmă în care realul și iluzia se anulează reciproc. Principalul factor de producere a simulacrului, precum și principalul factor de promovare a simulării ca formă a existenței este televizorul. El este simbolul tehnologiei ca formă de pervertire, datorată oportunității acesteia de a folosi tehnica în scopul de a elibera permanent un ciclu informațional de dimensiuni gigantice. Astfel se realizează o implozie a sensului. Aici începe simularea, ce anulează realitatea privând-o de un ritm pe care îl poate ingera, acesta fiind exagerat de uriașă cantitate de informații ce este pompată în permanență, care nu poate fi interiorizată ori gestionată în vreun fel. Simulacrul împreună cu simularea transformă realitatea într-o hiperrealitate în care:

“Trebuie astăzi reciclate peste tot deșeurile, visele, fantasmale – imaginarul istoric, feeric, legendar al copiilor și al adulților e un deșeu, prima mare dejecție toxică a unei civilizații hiperreale [...] Peste tot se reciclează facultăți pierdute, sau corpul pierdut, sau socialitatea pierdută, sau gustul pierdut al mâncării.”³

Realitatea nu mai există. Părți ale acesteia, sau mai bine zis resturi, sunt preluate și reutilizate într-o altă dimensiune, una în care subiectul este captiv într-un nesfârșit proces al simulacrului ca pseudo-necesitate de creare a unor medii artificiale impuse ca parte din realitate și a simulării ca exercițiu interminabil de a imita realitatea prin producerea continuă

² v. Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, trad. din franceză de Sebastian Big , Cluj, Editura Ideea design&Print, 2008

³ *Ibidem*, p.14

de informație. Realitatea este dezmembrată și reutilizată, iar din acest proces rezultă o realitate rebut și un individ golit de rost.

Pentru a gestiona întreg acest scenariu distopic este necesară o detașare de zona de influență în care funcționează Baudrillard. În calitatea sa de intelectual cu profunde simpatii marxiste, a avut ca principală țintă critica societății de consum, a capitalismului. Astfel se explică diabolizarea metodelor mass-media și a tehnicii în contextul consumului. Privind în retrospectivă, argumentele acestuia și-au pierdut nu doar prospețimea, dar și bună parte din forța pe care au avut-o în deceniul al optulea al secolului trecut. Pe de altă parte, nu înseamnă că teoria sa este perimată, însă este necesară anunțarea unei rețineri față de radicalismul unei asemenea poziții care, cum am spus deja, ne aruncă în plin haos. Interesul nostru față de acest autor se subordonează exclusiv oportunității de a realiza un prim profil al omului-rest, chiar dacă nu împărtășim toate cauzele ce au dus la configurarea sa. În același timp, intenția noastră nu este de a-l contrazice pe Baudrillard, ci doar de a anunța o reținere față de atitudinea mai mult decât fermă pe care o are.

Baudrillard anunță anularea subiectului uman odată cu abolirea realității. Incapacitatea de a oferi sens informației, incapacitatea de a face față unei realități infuzate cu fragmente contrafăcute ale acesteia, aruncă individul într-o derută gnoseologică și axiologică deopotrivă. Cum spuneam, realitatea este dezmembrată, părți ale acesteia, care împreună însemnau însuși sensul, firescul, sunt acum prelucrate, transformate în balast. Scoase din context și reutilizate, acestea devin nocive. Cine este responsabil? Fără îndoială sistemul. Problema este că sistemul însuși se află în haos, acesta nu are un procent identificabil de oameni răspunzători, ci cu toții sunt captivi în sistem, puterea însăși devine ceva lipsit de conținut, o iluzie. Mai sus l-am citat pe Baudrillard spunând că a devenit o necesitate reciclarea permanentă a deșeurilor. Dincolo de faptul că societatea de consum în sine este prin definiție un producător al deșeurilor, în cazul de față deșeurile sunt realitatea însăși, reciclate acum în hiperrealitate. De ce este realitatea deșeu? Tocmai fiindcă a fost golită de conținut. În forma în care se află este inutilă, așa că este dezmembrată și reutilizată, iar rezultatul este cât se poate de nociv. Practic, realitatea trece printr-un proces de autoanulare, datorită incapacității sale de a satisface în forma în care există. Dar ce se întâmplă cu omul? Ejectat în hiperrealitate, ia parte la simulacre ale realității și, într-un final, o părăsește definitiv datorită avalanșei informaționale pe care nu o poate interioriza corespunzător. Practic, el este afectat în măsura în care mediul în care există este viciat. Lipsit de repere, acesta este golit de conținut. Am făcut deja referire la tumultul valoric și informațional în care se găsește. Consecința acestui fapt este privarea de rost a omului însuși, el și identitatea sa sunt un rest al realității, un rebut al acesteia.

Omul-rest este consecința pervertirii realității. În forma în care se află, acesta este nu doar inutil, dar viciat. Jean Baudrillard ne oferă două variante ale rezidului la nivel simbolic: omul și realitatea aflate, se înțelege, într-o relație de interdeterminare sau, mai bine spus, de viciere reciprocă. Dar ce reprezintă acest *om-rest*? Este omul privat de valoare, omul privat de scop, omul care nu se integrează în existență pentru că aceasta în sine este degradată. Astfel se află în situația în care nu își poate justifica prezența, ba mai mult, contribuie la o degradare ce se extinde dincolo de propria-i persoană.

Dacă ținem seama de orientarea lui Theodor Adorno, vom spune că nu ne îndepărtăm prea mult de Jean Baudrillard. De altfel, similaritățile din discursul celor doi ne îndreptătesc să urmărim parcursul teoretic al *omului-rest* tocmai în această direcție, fără a-l transforma într-o noțiune dependentă de poziția marxistă, urmând ca această diferențiere să fie evidențiată pe parcurs. Adorno ne oferă prilejul să concretizăm profilul noțiunii ce ne preocupă. Încă de la începutul lucrării *Minima Moralia*, filosoful german ne anunță că

subiectul este pe cale de dispariție⁴. Aflăm care sunt o parte din cauze și o aflăm într-o manieră explicită, astfel că expunerea privind lipsa valorilor se ține la distanță de o abstractizare aridă: “[...] murdăria pe care civilizația noastră barbară o lasă în individ, incultura, frivolitatea, familiaritatea grosieră, lipsa de politețe [...]”⁵.

Tendința lui Adorno de a se îndrepta în zona coruperii morale este evidentă. Autorul german anunță înlocuirea unei civilizații autentice de o alta barbară. Murdăria devine o formă a decăderii morale, victima directă fiind individul uman, care este ținta unui proces cu efecte distopice. Distrugerea este atât de profundă, încât viața în sine devine insuportabilă. Ca replică la această stare de fapt, sinuciderea devine o metodă “de a scurta nesfârșita umilință a existenței, precum și nesfârșitul chin al agoniei”⁶. Acum omul este tratat ca obiect, însăși autoreflexia se transformă într-un act de conștientizare a faptului că omul nu reprezintă nimic. Din individul uman “n-a mai rămas decât o funcție a propriei unicități, un obiect de expoziție, precum avortonii ce stârneau cândva uimirea și veselie copiilor”⁷.

Dar ce se întâmplă efectiv? Adorno lasă impresia că nimic nu scapă acestui proces decadent. Natura trece printr-un demers de schimbare impusă, de integrare artificială în planurile omului, intervenția asupra ei, deși este prezentată ca fiind inofensivă, are consecințe ireversibile. Societatea este subjucată de un produs realizat de ea însăși, și anume opinia publică, ce este percepută ca un joc al aparenței, o formă golită de conținut, o manifestare periculoasă a lipsei de esență, dar care devine element fundamental în constituirea existenței. Cunoașterea însăși înseamnă lipsă de rost, datorită concentrării exclusive pe empirism, comunicarea își pierde sensul, transformându-se într-un mijloc de ascundere a sinelui. Se vede că această golire de rost are un caracter multilateral, schimbarea fiind ineludabilă. Scenariul este completat de pierderea unor elemente dintre cele mai simple, dar, firește, nu lipsite de importanță. Astfel, de la mâncare, locuințe, reguli elementare de socializare, până la forme de recreere, sunt cu toate viciate. Adorno dezvoltă exemplul hanului care este văzut ca un simbol al unor vremuri sănătoase, în care interacțiunea umană era autentică, fiind acum înlocuit de hotel, un simbol al capitalismului târziu. Nu este o surpriză care este cauza declinului: “Graba, nervozitatea, instabilitatea care însoțesc dezvoltarea marilor centre urbane se răspândesc cu rapiditatea de altădată a ciumei și a holerei.”⁸

Capitalismul are forța să integreze subiectul în rândul masei și să-l lipsească de orice semn distinctiv, precum și de orice formă de inițiativă. Acestuia îi este pus la îndemână divertismentul ca o formă a evadării în ireal, în iluzie. Este evidentă în acest punct similitudinea teoretică între Adorno și Baudrillard. Capitalismul distruge societatea și, susțin amândoi, aduce un atac asupra realității. Această evadare în iluzie ce are ca pretext deconectarea este tocmai simulacru blamat de autorul francez. Rezultatele sunt similare: vicierea existenței, golirea de rost a realității și a individului uman. Chiar și problema cunoașterii este abordată de ambii, cu diferența că Baudrillard o consideră o pierdere în urma inflației informației, pe când Adorno o pune pe seama orientării eronate în zona empirismului. Filosoful german oferă o atenție specială aspectului economic specific capitalismului. Am văzut deja cum dezvoltarea este comparată cu ciuma. De fapt, progresul în sine este perceput ca un factor alienant, producția continuă de mărfuri nefiind decât “un miraj al apropierei de lume”⁹.

⁴ v.Theodor W. Adorno, *Minima moralia:reflecții dintr-o viață mutilată*, trad. din germană de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1999

⁵ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 22

⁶ *Ibidem*, p. 32

⁷ *Ibidem*, p. 142

⁸ *Ibidem*, p. 144

⁹ *Ibidem*, p. 156

Am menționat deja că sunt similitudini însemnate între cei doi autori. Dincolo de cele specifice conținutului propriu-zis, rămâne aceea de a-i regăsi în poziția de simpatizanți ai marxismului, de aici, evident, și critica împotriva capitalismului, precum și tonul alarmant, ba chiar catastrofic. Deși rămâne valabilă deopotrivă pentru Adorno reținerea privind acceptarea fără rezerve a viziunii sale și, totodată, îndoiala noastră privind validitatea întregului acesteia, reținem profilul individului uman. Chiar dacă nu găsim motive să ne aliniem viziunii acestora, scenariul lor prezintă suficientă credibilitate pentru a identifica o variantă a *omului-rest*. Până la urmă, esențială pentru studiul de față este reușita de a identifica scenarii care oferă contur acestei noțiuni. În momentul de față, datorită lui Adorno o serie de proprietăți ale omului-rest sunt reconfirmate, după ce au fost identificate la Baudrillard. Prima, și cea mai importantă, este golirea de conținut a subiectului. Lipsit de identitate în cadrul societății, alienat de progresul agresiv, privat de o cunoaștere veridică, expulzat în ireal de divertisment, omul, spune membrul Școlii de la Frankfurt, este comparabil unui avorton în borcan. Nu se află nimic dincolo de prezența sa. Omul a ajuns să reprezinte nimicul, forma goală. Dar, contrar așteptărilor, asta nu duce la dispariția sa, deși este golit de conținut, deși atacat, el există în continuare, fără să reprezinte ceva. Evident, de aici calitatea sa de rest. Acum rămâne a ne întreba în ce măsură această prezență inutilă este contaminantă. Înainte de toate, este autocontaminantă, individul uman se află în situația de a rămâne captiv într-un cerc vicios, așa cum deja a fost descris. Pe de altă parte, el este părtaș la a-i menține pe cei aflați în vecinătatea sa în această situație, contribuind fără să vrea la constituirea opiniei publice, luând parte la divertisment, consumând și producând. La aceasta se adaugă deja amintita corupere morală. Adorno deplânge brutalizarea omului, acesta este lipsit de maniere, lipsit de capacitatea de a se preocupa de cei din jur, incapabil să comunice și mereu preocupat să fie în competiție care, de asemenea, elimină prilejul de a fi aproape de celălalt, dar îi dezvoltă agresivitatea, vulgaritatea. Definind dezgustul, spuneam că acesta înseamnă deopotrivă o reacție de respingere în fața vicierii morale. Deși Adorno nu se raportează explicit la om ca fiind dezgustător, proprietățile deja amintite, împreună cu inutilitatea, îndreptățesc utilizarea dezgustătorului ca trăsătură caracterizantă.

Lipsa de conținut sau de rost a devenit un factor determinant în realizarea transferului spre ceea ce am identificat ca om-rest. Această noțiune se alimentează¹⁰ din capetele de acuzare devenite simbol pentru critica adusă capitalismului, de la alienare până la toxicitatea divertismentului. Faptul că omul este lipsit de autenticitate, de substanță, faptul că este lipsit de mijloace reale de a face parte din existență, ar trebui să se manifeste deopotrivă într-o serie de semnale interne, asta în cazul în care nu a pierdut orice contact cu propria-i conștiință or procesul descris nu presupune asta. În această direcție, Baudrillard vorbește despre melancolie: “Ea [melancolia] devine pasiunea noastră fundamentală”¹¹. Cât îl privește pe Adorno, viața înseamnă chin, agonie, umilință, dar nu identifică un sentiment anume, care însă poate fi speculat fără riscuri metodologice reale. Plecând de la melancolia anunțată de Baudrillard, aceasta se remarcă în primul rând prin faptul că devine o stare unitară, apoi prin faptul că anunță o limitare a vitalității, o stare anxioasă. Odată declarată ca pasiune fundamentală, deprimarea devine o regulă. *Omul-rest* nu își găsește locul, or repercursiunile afectează starea internă deopotrivă. Dacă îl urmărim pe Adorno, ar trebui să vedem consecințe încă mai violente. Dacă deprimarea înseamnă totuși un ritm moderat, o stare puțin fluctuantă, chiar dacă apăsătoare, chinul anunțat de Adorno ridică mult ștafeta - ne permitem să spunem - mizeriei interioare, oferindu-i un caracter convulsiv, insuportabil. Așadar, cele două viziuni se diferențiază datorită nivelului intensității, însă ambele confirmă pe de o parte receptarea

¹⁰ De fapt, acesta este un prim scenariu al *omului-rest*, însă celelalte nu fac obiectul acestui articol.

¹¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 117

interioară a acestei stări, iar pe de altă confirmă așezarea sa într-o zonă a presiunii interioare, a unui inconfort profund, care poate atinge maxime la limita insuportabilului.

Cu ajutorul celor doi autori s-au identificat condiții și cauze datorită cărora omul figurează în sfera noțională a rezidualului în varianta sa simbolică. Firește, acesta este un scenariu și nu face decât să propună o perspectivă și o matrice specifică în care *omul-rest* există în această formă și, mai ales, răspunde tipului de argumente pe care le-am utilizat. Astfel, acest profil își găsește sens într-o dimensiune metafizică, probabil singura compatibilă cu profilul teoretic al autorilor abordați.

Bibliografie:

Adorno, Theodor, W., *Minima moralia:reflecții dintr-o viață mutilată*, trad. de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1999

Agamben, Giorgio, *The man without content*, trad. de Georgia Albert, Stanford, Stanford University Press, 1999

Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, trad. din franceză și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996

Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, trad. de Sebastian Big, Cluj, Editura Ideea design&Print, 2008

Bernstein, J. M., *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

Bernstein, J. M., *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992

Douglas, Mary, *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, New York, Routledge, 2001

Kroker, Arthur; Cook, David, *The postmodern scene. Excremental culture and hyper-aesthetics*, Montreal, Ctheory Books, 2001

Thompson, Michael, *Rubbish theory. The creation and destruction of value*, Oxford, Oxford University Press, 1979

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

LE CORPS VECU ET LE CORPS FANTASME: QUELQUES HYPOSTASES DU CORPS FEMININ CHEZ ANNE HEBERT ET CALIXTHE BEYALA*

Florentina Ionela MANEA

”Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: The object of a predominantly male discourse, the woman's body becomes an area of contradictions, of traumatic experiences, a bridge between the physical and the spiritual world. Unable to author the history of her own body, the bond with the self is severed. A vacant and numb body, fulfilling and assuming the traditional role of wife and mother to the point of identification, the woman becomes a prisoner of religious, social and cultural discourse. Calixthe Beyala and Anne Hébert, two writers from different cultural environments, draw upon this common setting to describe alienation and loss of the self. Experiencing love, sexuality and motherhood may only complete the woman by means of transgressing rules and customs. Without falling into excessive feminism, the two authors render the image of this body which, throughout history, has sparked the hatred, lust and violence of man. The retaking of this body can only be accomplished through the rediscovery of intimacy, feminine voice and a lineage transcending generations.

Keywords: body, woman, intimacy, sacred, transgression.

L'un des premiers œuvres de la littérature antique, l'Épopée de Gilgamesh dépasse, par la richesse de l'expression lyrique, par la problématique existentielle abordée, le statut d'une simple légende héroïque. À part les exploits du roi d'Uruk, symbole de la condition de l'être humain, l'épopée nous raconte comme Shammat (ou Shamkatum, selon d'autres versions), prostituée du temple et prêtresse de la déesse Inanna-Ishtar, est envoyée par le roi Gilgamesh à séduire Enkidu, le double sauvage du roi, créé de l'argile par les dieux (et vivant dans une horde d'animaux) pour contrôler l'excès de pouvoir du souverain. Pendant six jours et sept nuits, Shammat initie Enkidu dans les mystères de la déesse Inanna, les deux s'engageant dans un rituel de l'amour physique. C'est toujours elle qui lui offrira des vêtements pour couvrir son corps nu et de la nourriture cuisinée, le pain et la bière, pour l'amener ensuite à Uruk, siège de la civilisation et de la culture, donc espace organisé et déterminé, opposé à la nature. L'épopée raconte comme, après l'ingestion des aliments, Enkidu, *détendu, la panse en liesse/ Il chantait le cœur joyeux/ Et son visage s'illumina. / Il lava son corps hirsute, /Il se frictionna d'huile. / Alors il ressembla à un homme. / Il passa un vêtement:/ Le voilà comme un jeune marié.*¹ Enkidu subit ainsi une métamorphose intérieure et extérieure : il passe de la condition sauvage, animalière, à celle d'homme.

Le rôle de Shammat s'arrête ici. Le récit continuera, bien sûr, avec les exploits des héros, mais le destin de cette prêtresse est passé sous silence. Son visage et son corps disparaissent dans l'histoire, un corps et un visage inconnus. Ce qui nous reste est son nom et l'souvenir d'un corps fantasmé, pressenti seulement, qui offre champ libre à l'imagination : corps nu qui s'ondule derrière de beaux voiles de soie. Un corps qui semble être un instrument à la disposition du roi, qui s'offre généreusement, car Shammat est une courtisane, la *joyeuse*, (comme l'indique une possible traduction de son nom), statut qui, analysé sans le rapporter aux certaines pratiques religieuses anciennes, a des connotations plutôt négatives.

¹ Fragments du texte et texte intégral disponibles aussi sur le site <http://www.mythologica.fr>

Shamat n'est pas une simple prostituée, elle est la prêtresse d'Inanna-Ishtar, grande déesse du panthéon suméro-babylonien, déesse de la mort, de la guerre et de la fertilité. Sa prêtresse était donc une prostituée sacrée, qui assurait, par son union avec le roi au Nouvel An babylonien, la fertilité et la richesse du Cosmos.

Un aspect intéressant est son rôle auprès d'Enkidu. Shammat est l'initiatrice, une sorte d'héros civilisateur qui continue le travail des dieux, en découvrant à l'être humain sa potentialité. Elle arrache l'homme à son ignorance de soi, à ses instincts primitifs, l'habille et le nourrit, d'une nourriture spirituelle aussi. Car, après avoir connu Shammat et avoir subi sa séduction, Enkidu, l'homme sauvage, ne peut plus retourner à sa horde, les animaux, ses compagnons, le rejettent, s'éloigne de lui, signe qu'un changement a eu lieu, qu'il n'est plus le même. Il faut aussi observer que l'action « civilisatrice » de cette femme ne concerne pas seulement Enkidu, mais l'humanité entière, car il est le double, le miroir de Gilgamesh, l'homme ayant déjà subi l'influence de ce que représente la culture, au sens philosophique du terme. Il est évident alors que le changement opéré par la prêtresse d'Inanna ne se résume pas à une séduction et à une initiation purement sexuelles, sinon il concerne les profondeurs de l'être humain, sa sensibilité, ses possibilités créatrices, sa capacité de se connaître et de connaître les mystères du Cosmos.

En tant que prêtresse d'Inanna, Shammat est censée, par son statut, d'être un intermédiaire entre le monde spirituel et le monde matériel, de connaître et de pratiquer les rites et les rituels d'initiation de la déesse. Mais, en dehors de ce rôle au temple, au niveau symbolique, elle, la femme, représente le mystère inaccessible au regard indiscret de l'homme ; matrice, nourricière, initiatrice, la femme englobe la totalité. Dans un poème découvert dans les manuscrits de Nag Hammadi, *The Thunder, Perfect Mind*, la divinité féminine qui se présente sous une série de contradictions, affirme cette plénitude, car :

*For I am the first and the last/ I am the honored one and the scorned one/ I am the whore and the holy one/ I am the wife and I am the virgin/ I am the mother and I am the daughter/ I am the members of my mother/ I am the silence that is incomprehensible and the idea whose remembrance is frequent/ I am the voice whose sound is manifold and the word whose appearance is multiple/ I am the utterance of my name.*²

Shamat n'est pas seulement une femme, elle englobe une multitude d'hypostases spirituelles et symboliques. La religion et la tradition semblent assurer à la femme un statut privilégié. Néanmoins, n'oublions pas que c'est le roi Gilgamesh qui demande à la courtisane de séduire le sauvage Enkidu, d'où on déduit que Shammat est une femme à corps instrumentalisé, qui ne lui appartient pas et dont l'homme peut disposer à son gré. L'image de cette prêtresse-prostituée reflète ainsi pour le lecteur l'ambiguïté de sa position au sein d'une société qui nous est encore inconnue : d'un côté, la femme qui jouit d'une relation spéciale avec soi-même, son corps et avec une spiritualité inaccessible au mâle, de l'autre, la femme assujettie à l'homme et à une société dominée par celui-ci, une ambiguïté qui, de nos jours, est la source de nombreuses études et d'une riche littérature.

Perçue comme l'Autre par excellence, la femme devient l'objet d'un discours aliénant, à voix et direction uniques, création de l'imaginaire masculin. Elle devient ainsi le lieu d'un recyclage, acquérant une identité composite, une identité d'arlequin, qui satisfait le besoin de l'homme de comprendre et de s'approprier l'Autre, inconnu et, probablement, dangereux. C'est un phénomène qui concerne non seulement la femme, mais aussi l'étranger, aperçu du centre, de la communauté dominante.

Si la femme représente l'Autre, le premier contact avec cette altérité est de l'ordre des sens. C'est le corps de cet Autre que l'on perçoit, c'est par sa peau, son odeur, son

² Nancy Qualls-Corbett, *The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the feminine Studies in Jungian Psychology*, Inner City Books, Toronto, 1988, p.11

visage qu'elle, la femme, représente l'altérité absolue. Et pour posséder cet inconnu, il faut posséder premièrement son corps.

Calixthe Beyala et Anne Hébert mettent en discussion cette relation problématique entre la femme et son corps, dans le cadre d'une société mâle, patriarcale, qui utilise un système compliqué pour emprisonner la femme dans sa propre chair. Appartenant à des contextes culturels différents, les deux auteurs essayent de découvrir, entre le mythe, la mystique, et la réalité sociale, l'image véritable de la femme, une image totalisante, qui saurait intégrer la matérialité prégnante de son corps et de son esprit, ses besoins, ses désirs, tout ce que fait de la femme un être unique, à identité propre.

Figées dans des rôles établis par la société patriarcale, les personnages féminins d'Anne Hébert et de Calixthe Beyala cherchent un espace qui leur soit propre, *a room of one's own*³, pour reprendre le titre de l'essai de Virginia Woolf, un espace où les forces créatrices de la femme soient mises en valeur, où la femme puisse se forger une identité. L'idée d'un espace propre, à part les connotations symboliques qu'elle renferme, renvoie à une image très concrète : cet espace libre de la création est, premièrement, le corps. Assumer une identité suppose assumer cette réalité matérielle. Invariablement, je suis corps ; indépendamment des valeurs et des opinions, il demeure une certitude.

Les personnages féminins de Beyala et d'Hébert sont des êtres claustrés, emprisonnés, une prison réelle ou symbolique, celle de leur propre corps, de la société, de la tradition. Qu'elle s'appelle Tanga ou Ateba, Élisabeth ou sœur Julie de la Trinité, Saïda, Nora, Olivia, qu'elle ait la peau blanche ou noire, le personnage féminin est prisonnier d'une société traditionnelle qui voit dans la femme un corps dont la seule raison d'être est de se prosterner aux pieds de l'homme. Ce sont des femmes qui n'ont pas d'espace propre, et aliénées de leur corps, elles vivent hors de soi, assumant une identité sur-déterminée. La femme est fille de quelqu'un, épouse de quelqu'un, mère d'enfants, situation qui l'épuise, la vide de toutes ses forces créatrices, de son identité de femme. La mère de Saïda criera : *Saïda, t'es qu'une ratée ! dit-elle furieuse. Une lâche ! Une profiteuse ! (...) Que si ! Tout ce que tu veux, Saïda, c'est rester entre mes jambes et me sucer la vie jusqu'au bout, comme ton père, comme mon père avant lui. Je veux vivre pour mon plaisir ce qui me reste de vie.*⁴ Saïda comprendra avec amertume qu'à force d'être restée clouée à la maison, j'avais fini par envahir sa vie, par la ronger depuis la racine. (...) *Ce n'est que bien plus tard, trop tard, alors qu'elle était morte depuis longtemps, que j'ai saisi l'immensité de son sacrifice*⁵.

Il faut remarquer que les deux écrivains se distancient du féminisme, car elles conçoivent possible une relation harmonieuse et enrichissante entre l'homme et la femme, mais non dans le cadre d'une société dominée par une mentalité, des coutumes et des règles aliénantes.

Le corps de la femme est la surface idéale où l'homme inscrit ses propres fantasmes et désirs, son histoire. Muet et fragmenté, ce corps plonge dans l'amnésie, dans l'oubli de soi. La femme est rompue de sa chair, qui devient, dans les mains avides de l'homme, une pâte à modeler qui doit assouvir ses désirs:

Le moins qu'Ateba puisse dire, c'est que sa Betty n'était pas une sorcière. Une traînée ? Peut-être. Mais pas une vampire. Elle ne s'était jamais nourrie de l'homme. Ils l'ont croquée, elle a subi leurs caresses, leurs baisers ; pour qu'ils grossissent, elle a murmuré des obscénités, elle a poussé des hurlements rauques dont Ateba n'avait jamais pu déterminer s'ils étaient de plaisir ou de douleur ; et ses mains, ses mains expertes, douées de sensibilité et de savoir, se resserraient autour de l'homme lorsqu'elle devinait que c'était son dernier

³ *Une chambre à soi*, essai pamphlétaire publié par Virginia Woolf en 1929

⁴ Calixthe Beyala, *Les honneurs perdus*, Albin Michel, Paris, 1996, p.178

⁵ Ibidem, p.178

*coup de reins, qu'il l'inondait. Et ils sont tous repartis, plus ragaillardis que jamais après le pied. Et le bruit de leurs souliers sur la dalle. Betty*⁶.

La sexualité féminine est un sujet tabou, assimilée au péché de la chair, à la souillure spirituelle, le grand danger qui guette silencieusement la faiblesse de l'homme. C'est l'image de la *femme monde*, expression forgée par les auteurs musulmans, la tentatrice et la dévoreuse de maris et d'enfants, celle qui, comme le pensait les théologiens du Moyen Âge, cherche à distraire l'homme de ses aspirations intellectuelles ou religieuses, la crainte masculine typiquement ascétique devant la force de la féminité.

C'est aussi une crainte nourrie par ce qui se cache à l'intérieure de la femme, le mystère de la conception et de l'accouchement, la terreur du sang menstruel, impur, du péché qui habite le corps de la femme, des odeurs de son corps et de son toucher qui peuvent réveiller des sensations refoulées. Stevens Brown, cousin de Nora et d'Olivia, personnage du roman *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, renifle *l'odeur rousse, trop forte (...). La senteur verte des petites Atkins est finie. Sont devenues trop grandes tout à coup. Des vraies femmes avec leur sang de femme qui coule entre leurs cuisses tous les mois*.⁷

Ni même les représentants de l'église ne peuvent résister au charme mystérieux de la femme. Ils réagissent avec violence, condamnant la femme pour leurs propres péchés et faiblesses. Nora avoue comme son (...) *oncle Nicolas s'est relevé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il me dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek*.⁸

La femme est Ève, la tentatrice, qui, séduite par le Serpent, a introduit le péché dans le monde. Elle est Lilith (la première femme, selon des textes judaïques) qui, refusant se soumettre à Adam, reste dans la mémoire collective comme démon et meurtrière des enfants. Elle est aussi Jézabel, Dalila et d'autres figures féminines bibliques controversées incitant au mal.

De leur côté, les personnages féminins de Beyala luttent contre l'image stéréotypée de la femme africaine, corps souvent inerte et symbole de la terre, de la fertilité, de l'Afrique. L'auteur préfère une approche organique de ses personnages, pour parler du corps qui mange, boit et souffre, qui a des désirs et des besoins, un corps qui vit tout simplement. La femme de Calixthe Beyala n'est pas le prototype de la femme orientale, exotique, belle, lascive grâce aux mouvements séducteurs, à une sexualité épanouie, aux cheveux parfumés et à la peau d'ébène. Elle est victime de la violence, du viol, d'une tradition et d'une religion qui lui disent qu'elle doit se trouver à genoux devant l'homme, qu'elle doit associer sa sexualité à l'asservissement. *À genoux, le visage levé vers le ciel... la position de la femme fautive depuis la nuit des temps... assise. Accroupie. À genoux... dans l'état actuel de l'histoire, quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, elle aura toujours tort. L'homme c'est lui*.⁹

Rapidement, elle comprend que sa sexualité est un bien, vendu et acheté selon les intérêts de la famille, du père, de la mère parfois, offert à la communauté pour en tirer du profit. Tanga est obligée à se prostituer par sa mère après avoir été violée par son père. Son corps est devenu insensible, elle l'offre comme si elle vivait hors de soi, hors de son corps blessé :

La vieille ma mère a eu l'idée de me faire partir par les rues, trouver d'autres rêves. J'arpentais les rues, je sillonnais les marchés. Je n'existais pas seule. Pourtant j'étais seule. Rien que moi. J'amenais mon corps au carrefour des vies. Je le plaçais sous la lumière. Un homme m'abordait. Je souriais. Je suivis. Je défaisais mes vêtements. Je portais mon corps

⁶ Idem, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Éditions Stock, Paris, 1987, p.123

⁷ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.86

⁸ Ibidem, p.129

⁹ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Éditions Stock, Paris, 1983, p.19-20

*sur le lit, sous ses muscles. Il s'ébrouait. D'autres images m'assaillaient. ... Je ne sentais rien, je n'éprouvais rien. Mon corps à mon insu s'était peu à peu transformé en chair de pierre.*¹⁰

Quelle différence entre ce témoignage et l'image qu'on se pourrait faire de la relation de Shamat, la prostituée sacrée, avec son propre corps. Elle est, sans aucune doute, la tentatrice, la séductrice qui utilise son corps pour réveiller le désir au cœur de l'homme, mais qui, à la fois, n'a pas peur de ses désirs. Elle est l'initiatrice, celle qui révèle à l'homme sa véritable nature, mais pour le faire, elle doit posséder une authentique connaissance de soi. En relation privilégiée avec le sacré, le corps de cette femme devient un espace intermédiaire entre le monde matériel et le monde spirituel, entre le créé et l'incrée, un être de la chair qui se donne à l'autre. Dans son statut de prêtresse de la grande déesse, elle doit épouser, au Nouvel An, le souverain, pour assurer la fertilité de la terre et du Cosmos. Le rituel de l'union charnelle entre la femme et l'homme est ainsi consommé au nom de la divinité, il représente un acte d'intense communion et qui engendre des transformations bénéfiques pour l'univers entier. De sorte que l'acte sexuel n'est jamais gratuit, il implique la récréation du monde, son renouvellement. Les deux participants refont l'unité primordiale, ils symbolisent le premier couple sorti des eaux matricielles, mais aussi le retour à la perfection, à l'androgynie. De cette union dépendent l'engendrement d'un nouvel monde, la sortie du chaos et l'entrée dans le cosmos.

Par contre, les personnages féminins de nos écrivains ne jouissent que rarement de cette plénitude de l'union corporelle et spirituelle, et d'habitude dans le cadre d'un amour illicite. Ce qui prime c'est un rapport de domination, de violence contre la femme. Son corps devient la surface sur laquelle sont inscrits les stigmates traumatisants, le viol, l'inceste.

Dans sa cellule du couvent des Dames du Précieux Sang, sœur Julie de la Trinité vit des moments d'une intense souffrance spirituelle. Elle revisite la montagne de B., lieu de son enfance où, au cours d'un rituel sabbatique, afin de transmettre l'héritage magique, elle est victime de la violence incestueuse, elle est violée par son père Adélard, incarnation du Diable, parodiant et inversant des symboles chrétiens : *C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps.*¹¹ *L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable.*¹² *Une grande ombre d'homme cornu était là debout devant elle, le visage plein de suie, la poitrine noire soulevée par une respiration oppressée. Le bas du visage était caché par une sorte d'étoffe noire, luisante*¹³.

Mais la violence dirigée envers la femme n'est pas produite seulement par l'homme. Elle peut être le fruit de la communauté suivant des coutumes et encouragée par d'autres femmes. La circoncision féminine, procédé rituel qui consiste dans une mutilation, non seulement corporelle, mais aussi spirituelle, coupe définitivement le lien entre la femme et son corps :

*Cette honte est mon souffle non viable. Elle me persécute, me pourchasse, depuis le jour où la vieille ma mère m'a allongée sous le geste de l'arracheuse de clitoris. Je la vois encore, la vieille ma mère, éclatante dans son kaba immaculé, un fichu noir dans les cheveux, criant à tous les dieux : « elle est devenu femme, elle est devenue femme. Avec ça, ajouta-t-elle, en tapotant ses fesses, elle gardera tous les hommes. J'héritais du sang entre mes jambes. D'un trou entre les cuisses. Seule me restait la loi de l'oubli.*¹⁴

¹⁰ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Éditions Stock, Paris, 1983, p. 30

¹¹ Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p.69

¹² Ibidem, p.64

¹³ Ibidem, p.44

¹⁴ Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Éditions Stock, Paris, 1983, p.24

En contradiction avec les images idylliques qui présentent le corps humain en communion avec la nature, avec le monde sensuel de l'Afrique, monde des sensations fortes, Beyala nous présente des femmes rompues de leur corps soumis à la violence et au regard de la communauté. Au lieu de se dévoiler comme quelque chose de naturel, dans sa plénitude (car le cacher au regard signifierait le soustraire à l'existence du monde et de l'univers), le corps est obligé à se montrer, il est offert aux yeux avides et dévorateurs. Le cacher signifierait le protéger, mais la coutume rend cela impossible. Suspectée d'avoir perdu sa virginité, Ateba est soumise au rituel de l'œuf, rite qui envahit son intimité et la rend insensible.

Elle demande à Ateba d'enlever sa culotte et de s'accroupir devant elle. Ateba hésite. Elle reçoit une tape sur le dos. Alors, elle roule son pagne sur son ventre, s'accroupit les jambes largement écartées. Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'œuf... Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la feuillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures. Travail achevé en deux minutes ? En dix heures ? Ateba ne sait plus. Ateba ne veut pas le savoir. La voix chevrotante de la vieille clamant qu'elle est intacte la sort de son engourdissement torpide¹⁵.

Le corps de la femme est ainsi exposé sur la place publique, en vue de tous, touché par tous. Un corps muet et sacrifié.

Arrachée à son corps, la femme échoue inévitablement en tant que mère. Elle devient symbole du ventre dévoreur, du ventre épuisé par les naissances. Les personnages de Beyala sont des mères meurtrières, qui tuent l'enfant dans leur ventre, des mères ratées ou de femmes stériles. Ni les personnages féminins hébertiens ne connaissent la tendresse de la maternité. Philomène, la mère sorcière de Julie, accepte le rituel violent contre sa fille et légitime le viol comme partie nécessaire de la transmission corporelle, physique, d'un héritage ténébreux : *C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps, ma crottinette à moi.*¹⁶ La continuation de ce lignage est responsabilité de la mère aussi, cette fois par la filiation du fils, le frère de Julie, Joseph. Mais le garçon échappe à l'étreinte passionnelle et incestueuse de la mère, Philomène le déclarant : *Impuissant. Mon fils est impuissant. Il n'a pu supporter l'approche vertigineuse de l'amour. Il m'a gravement offensée, moi, sa mère et son épouse, la maîtresse du bien et du mal, la fleur vénéneuse absolue de la nuit.*¹⁷ C'est toujours cette mère-sorcière qui, devant l'assemblée du sabbat, offrira ses enfants à la communion charnelle, tel Jésus institue l'Eucharistie à la Cène par le sacrifice suprême : *Ceci est ma chair, ceci est mon sang.*¹⁸

Cette image terrible de la mauvaise mère et de la femme tentatrice, de la femme dévoratrice, hante l'imaginaire masculin et trouve une vive expression dans le domaine du religieux. Loin de proposer une solution capable à renouveler le dialogue de la femme avec son propre corps, la religion s'installe dans un discours réducteur qui intensifie l'aliénation.

Si le corps de la femme n'est pas perçu comme source de péché, il est nié complètement. La femme devient alors Sophia (la sagesse) un concept avec des traits féminins, commun en philosophie chrétienne, en christianisme ésotérique, en mysticisme chrétien, ou l'Église même, épouse du Christ, renvoyant à une image collective, donc jetant le corps de la femme dans le collectif indifférencié. Introduite dans ce type de discours religieux, la femme perd son corps, elle est niée dans sa corporalité.

¹⁵ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Éditions Stock, Paris, 1987, p.82

¹⁶ Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p.69

¹⁷ Ibidem, p.107

¹⁸ Ibidem, p.36

Si elle n'est pas assimilée à un concept, la femme ne peut être que Marie, la mère/vierge. Rétablissant l'ordre patriarcal par sa soumission à Dieu le Père, elle constitue un idéal de maternité déssexualisée. L'image de la mère/vierge représente l'une des formes de féminité les plus rassurantes pour l'homme : mère, donc nourricière, protectrice, sans aucune forme de désir, sans une sexualité soupçonnée dévoratrice et dangereuse.

Pour combattre cette attitude réductrice de l'homme envers la femme, Anne Hébert, utilisant des registres et des inversements parodiques, réécrit les mythes et les figures bibliques masculins au féminin, comme c'est dans le cas de sœur Julie de la Trinité, qui opère une féminisation de la figure de Christ. Le corps de la jeune femme devient le lieu des passions christiques, mais inversées : *Sur le dessus de ses mains, écarlates et très nets, deux J majuscules. Mère Marie-Clotilde et l'aumônier tombent à genoux, murmurent le nom de Jésus. L'initiale sacrée n'est-elle pas là clairement inscrite sur chacune des mains de sœur Julie ?*¹⁹ En fait, ce sont les initiales de son frère Joseph, amour illicite et incestueux. Sœur Julie représente aussi l'image parodique de la vierge, qui engendre Jésus seulement par l'intercession du Saint-Esprit. Sœur Julie, par contre, prétend avoir conçu son enfant par l'intercession du Diable : *mon enfant n'a pas de père. Il est à moi, à moi seule. J'ai ce pouvoir.*²⁰ *Vous êtes bénie entre toutes les femmes. ... Pleine de grâces, le démon est avec vous,*²¹ phrase blasphématoire prononcée par le docteur Painchaud, envoûté par le charme démoniaque de cette femme.

La femme hébertienne essaye de ressurgir la figure de la Grande Déesse dans ses aspects séducteurs, tentateurs, la femme dévoratrice, la mère meurtrière, qui s'adonne aux plaisirs corporels avec le Diable. C'est le témoignage de sœur Julie, la descendante de

*toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées, il y a trois cent ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant l'homme qui lui ressemble le plus, de barbe rousse ou noir, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes*²².

L'enfant d'une pareille femme est rouge et fripé, grimaçant, oreilles volumineuses, tête énorme, déformée et sans cou, mains violettes, abdomen saillant, membres grêles, sexe géant, il ramène ses petits bras vers sa poitrine et ses petites cuisses vers son ventre. ... C'est le fils du démon, pense Léo-Z. Flageole.²³

Opprimée dans une société patriarcale, la femme oublie qu'elle porte dans son corps une lignée, une véritable histoire. Elle cherche à s'y réintégrer et à découvrir la femme qui réside à son intérieur. Le corps de la femme est générateur de vie, mais aussi de sens. Rompue de son corps, la femme finit par intérioriser que son corps ne sous-tend rien, qu'il est tout simplement là, ventre fidèle et fertile, qui ne manque pas à accomplir ses devoirs envers l'homme et la communauté. Élisabeth compte onze maternités en vingt-deux ans. *Terre aveugle, tant de sang et de lait, de placenta en galettes brisées.*²⁴ En mettant de côté son corps et ses besoins, elle a été

l'épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Parfois même le

¹⁹ Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p.97

²⁰ Ibidem, p.176

²¹ Ibidem, p.134

²² Ibidem, p.92

²³ Ibidem, p.186

²⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 p.11

*plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour. Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants.*²⁵

Devenu porte-parole du discours aliénant, le corps de la femme peut acquérir sa lisibilité seulement dans son épanouissement. La femme hébertienne essaie de renouer avec cette ascendance féminine, même si parfois diabolique. L'idée d'engendrement, de naissance est très forte : *Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau, engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), engendrée, d'une part, par Ludivine Robitaille, engendrée, d'une part, par Marie-Zoé Laframboise, engendrée, d'une part, par...*²⁶

Dans sa révolte contre le discours aliénant et hégémonique de l'homme et de la société patriarcale, la femme n'est jamais seule, semblent nous dire ces deux auteurs. Derrière elle se trouvent des générations de femmes au corps nié, morcelé, meurtri. La femme portera toujours en elle des voix de femmes qui

*sifflent entre les frondaisons marines, remontent parfois sur l'étendue de l'eau, grande plainte à la surface des vents, seul le cri de la baleine mourante est aussi déchirant. Certains marins dans la solitude de leur quart, alors que la nuit règne sur la mer, ont entendu ces voix mêlées aux clameurs du vent, ne seront plus jamais les mêmes, feignent d'avoir rêvé et craignent désormais le cœur noir de la nuit*²⁷.

*This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliographie

Œuvres littéraires cités :

- Beyala, Calixthe, *Les Honneurs perdus*, Albin Michel, Paris, 1996
C'est le soleil qui m'a brûlée, Éditions Stock, Paris, 1987
Tu t'appelleras Tanga, Éditions Stock, Paris, 1983
Hébert, Anne, *Les Fous de Bassan*, Éditions du Seuil, Paris, 1982
Les Enfants du Sabbat, Éditions du Seuil, Paris, 1975
Kamouraska, Éditions du Seuil, Paris, 1970

Études critiques :

- Bergeron, Danielle, *Le féminin, un espace autre pour le désir*, Santé mentale au Québec, vol. 15, n° 1, 1990, p. 145-164. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/031547ar>
Cornu, Michel, *Le corps dans l'entre-deux*, Théologiques, vol. 5, n° 2, 1997, p. 9-23. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/024946ar>
Dupré, Louise, *L'amour: cette autre identité*, Voix et Images, vol. 15, n° 2, (44) 1990, p. 298-301. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/200846ar>
Gallimore Rangira, Béatrice, *Écriture féministe? Écriture féminine? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique*, Études françaises, vol. 37, n° 2, 2001, p. 79-98. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/009009ar>
Genest, Olivette, *L'autre du corps dans la Bible*, Théologiques, vol. 5, n° 2, 1997, p. 51-70. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/024948ar>

²⁵ Ibidem, p.10

²⁶ Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions du Seuil, Paris, 1975 p.103

²⁷ Idem, *Les Fous de Bassan*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.218

Jean-Louis, Lorrie, *Corps noir et intersubjectivité chez Beyala, Gordimer et Morrlson*, Université du Québec à Montréal, 2008

Kassi, Bernardette, *Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines*, Québec français, n° 127, 2002, p. 39-44.
<http://id.erudit.org/iderudit/55805ac>

Maertens, Jean-Thierry, *Les rites et la condition sexuelle*, Anthropologie et Sociétés, vol. 2, n° 2, 1978, p. 107-112. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/000886ar>

Maranda, Pierre, *Masque et identité*, Anthropologie et Sociétés, vol. 17, n° 3, 1993, p. 13-28 URI: <http://id.erudit.org/iderudit/015272ar>

Qualls-Corbett, Nancy, *The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the feminine Studies in Jungian Psychology*, Inner City Books, Toronto, 1988

FROM SOCIAL REALISM TO MODERN NARATIVE TECHNIQUES

Mihaela-Adelina CHISĂR-VIZIRU

West University of Timișoara

Abstract: The study takes into account the Romanian prose during communist censorship, when the entire literary phenomenon is submitted to an ample metamorphosis, with long term consequences. Therefore, the propaganda, the censorship, the fear, all kinds of forbiddances and compromises draw the bizarre scenery of the literature in the communist dictatorship period in a vestigiary shape, which results in stereotype texts, emptied of artistic essence, repeating only formulas of praise and gratitude, addressed to the party or to the leader. The information which will prevail will be the one regarding the evolution of prose, the narrative techniques used by writers, following its transformation through a sinuous course. During the approach we will bring up the acknowledged studies regarding this issue, but also recent studies, following in a critical vision the tone of speeches. Also, we will mention works and writers who assured the spontaneous of the creation by their tendency of innovating, of escaping the realist socialist pattern, by drilling, through modern narrative techniques real's capacity of being transfigured, in narrative speeches with reflexive, playful or even ironic accents.

Keywords: censorship, communism, socialist realism, narrative techniques, prose.

Interesul pentru investigarea trecutului reprezintă un act de normalitate în orice societate. Preocuparea legată de cercetarea perioadei comuniste, a unui *trecut imediat* este, la aproape trei decenii de la înlăturarea regimului totalitar din România, încă una de actualitate, al cărei adevăr istoric se amestecă mereu atât cu *enigme*, întrebări care nu își găsesc răspunsuri, cu noi și noi documente din *celebrele* arhive, cât și cu nu puținele texte ale opinenților mai mult sau mai puțin avizați. Înțeles astfel, ca un *proces de amploare*, studiul comunismului impune mai multe perspective, de la cea strict istorică, până la cea economică, sociologică, psihologică și culturală, toate conturând premisele unor studii necesare comprehensiunii mutațiilor fundamentale care au creat un cadru pernicios *individului*. Nu ne propunem inventarierea studiilor și a discursurilor despre comunism, însă se poate observa cu ușurință că există numeroase texte generate de acest regim, care nu l-au scos, totuși, de sub incidența controverselor. După 1989, pe fondul *libertății de exprimare*, s-a deschis o breșă în analiza acestui fenomen, astfel că au apărut studii, site-uri, organizații (non)guvernamentale, documente, asociații, producții ale *mass-media*, toate având intenția de a informa asupra *ororilor comuniste*. În scopul abordării de față interesează dimensiunea culturală, mai exact *evoluția* sinuoasă a literaturii într-un climat nefavorabil, căutând, totuși, să își împlinească menirea pe un coridor restricționat și incert între *cenzură* și *reacțiune*. Perioada regimului comunist a fost radiografiată (și) din perspectiva istoriei literare în studii al căror deziderat major, mărturisit sau implicit, comportă pe lângă dorința de a oferi o cât mai clară și mai completă imagine a climatului literar din epocă, și o dimensiune subliminală cu implicații de natură psihanalitică, astfel că dezvăluirea ulterioară a tuturor amănunțelor compensează, într-o anumită măsură anii de *cenzură impusă* sau *autoimpusă*. Într-o atitudine vădit anticomunistă, literatura acelei perioade este analizată sub impulsul revoltei și al contestării, anulând circumstanțele și plasând întreg *fenomenul literar* sub cupola unui imens *nu*. În această ordine de idei, studiile de literatură consacrate perioadei în discuție interferează inevitabil cu

informațiile de natură istorică și politică, astfel că o analiză de profunzime vedește vocația pluriperspectivă până la limita extremă a înțelegerii *literaturii ca un instrument în plus al puterii*. Fenomenul literar intră sub incidența politicului, numai că *producțiile* literare nu pot fi făcute *la normă*, după același tipar, eliminând esența artistică, *periculoasă* într-o atare ecuație ai cărei termeni se definesc ca elemente funciare ale *progesului* și al *binelui comun*. O observație care se impune în contextul multitudinii de texte este legată de tonul discursurilor care vizează comunismul. Așadar, pentru a da un exemplu concret, se observă că studiul lui Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism* — de altfel, unul de referință — este caracterizat de vehemență, demonstrând un spirit critic împins până la limită. Dincolo de tăgada inerentă a unor voci, de acuzele aduse autorului, apreciem că studiul rămâne unul exponențial în ceea ce privește comprehensiunea amplei metamorfoze a literaturii române în perioada 1948 – 1989, tratând fenomenologia literatură – politică într-o analiză lucidă, departe de compromis. Un studiu temeinic, deci, în care fenomenul politic și cel literar se exploatează pe un filon analitic de la *adoratio* la *imprecatio*. În această ordine de idei, Eugen Negrici observă că doar timpul a fost cel care a putut modera pozițiile ostile și inflexiunile severe ale discursurilor despre comunism, astfel că „încet-încet, subiectul și-a pierdut ardența și cercul celor interesați de el s-a restrâns continuu. S-au împuținat articolele flagelante și, pe măsură ce anii trec și ne îndepărtăm de deceniile de rușine și de umilință ale trecutului comunist, acesta nu ne mai pare hidos. Ieșirile furioase și încruntările târzii ale celor ce se mai simt încă urzicați întrunesc din ce în ce mai puține adeziuni. Insistența lor a devenit — ca să spun așa — nerezonabilă” (Negrici 201: 5). Pentru a edifica opinia lui Eugen Negrici și, totodată, în scopul exemplificării amintite, aducem în discuție un studiu de dată recentă, *Lumea romanului românesc în perioada 1965 – 1989*, aparținând Ioanei Revnic, un proiect care își propune să investigheze *o lume apusă*, într-un mediu livresc, „[...] cu scopul de a descoperi legile care guvernează universul ficțional din romanele românești, felul în care lumile imagine se nasc, evoluează și se transformă în interiorul unei epoci, dar și de-a lungul istoriei (reale). O analiză diacronică și sincronă, îmbinând multiple perspective — tematică, istorico-literară, eseistică și sociologică — reprezintă finalitatea demersului inițiat odată cu acest volum” (Revnic 2013: 7). Deși sunt două demersuri care abordează literatura română din perioada regimului totalitar, viziunea autorilor este diferită și, implicit, discursul critic. Dacă studiul lui Negrici este unul cu inflexiuni de revoltă și contestare, ascunzând (sau chiar trădând!) o implicare afectivă, cel al Ioanei Revnic se deosebește prin detașarea față de subiectul tratat, (într-adevăr, la un decalaj temporal considerabil), prin perspectiva rațională a analizei, bazată și pe date statistice, îmbinând într-un demers inedit *uneltele criticii* și ale *istoriei literare cu libertățile eseului și rigorile sociologiei*. Cu aceeași atitudine concesivă față de trecutul totalitar al literaturii, într-un discurs temperat, dar nu mai puțin pertinent, cercetătoarea păstrează convingerea că a evidențiat prin demersul său „[...] o lume de sine stătătoare. Indiferent de forța artistică a celor care au inventat-o, ea are vitalitate; are coerență; are o identitate” (Revnic 2013: 154). Păstrând proporțiile, dar și toate diferențele, nu înțelegem cele două studii în limitele riguroase ale unei comparații, decât sub aspectul discursiv, menționând că odată cu îndepărtarea în timp de momentul analizat, inflexiunile vehement constestatare cedează locul unei înțelegeri tolerante, ceea ce implică atât avantaje, cât și dezavantaje pentru istoria literară, căreia îi va reveni sarcina să discearnă între acestea. Din rațiuni care sunt strict legate de limitele și de scopul aborbării noastre nu avem în vedere și poezia din perioada comunistă, nu pentru că ar fi mai puțin vrednică de atenție. (Dimpotrivă, ea fiind o secțiune a *peisajului* uneori mai interesantă decât proza, constituind parte a manifestărilor publice de *adoratio* și mulțumire dedicate *partidului*. Sunt texte care, în contextul contemporan, pot fi citite sub semnul curiozității, în afara incidenței criteriilor estetice, ca o formă vestigială a literaturii).

Ideea de *canon*, în contextul nefiresc al intervenției politicului, primește conotații peiorative, făcând referire la tiparul *literaturii orientate politic*, impusă de regimul comunist sub impulsul dezideratului de a converti creațiile literare în texte care să redea realitatea vremii a *oamenilor muncii* dedicați ideii de *progres* și de *bine comun*. Manipularea creațiilor literare implică scoaterea acestora de sub incidența principiului fundamental al autenticității, rezultând o formă vestigială a literaturii — după cum am preferat să o numim — stigmatizată de clișeu și schematism în virtutea respectării sistemului. Primii ani ai regimului comunist au impus literaturii un caracter propovăduitor, cu scopul precis de a convinge, de a adăuna cât mai mulți partizani, cât mai multe conștiințe și, prin urmare, „[...] singura literatură acceptată oficial și difuzată cu vigoare prin toate mijloacele imaginabile a fost cea de «propagandă și agitație». Ea avea un repertoriu unic, hotărât la Moscova și dictat de acolo. Oricare altă formă de literatură ar fi fost avenită numai în măsura în care putea servi, propagandistic, țelurilor partidului unic și respecta preceptele ideologiei și esteticii comuniste” (Negrici 2010: 17). Oricărui tip de analiză ar fi supusă această formă a literaturii pe care am preferat să o numim, cu un termen specific anatomiei, *vestigială*, nu ar releva alte valențe decât cele strict circumscrise scopului pentru care a fost creată. Cu un instrumentar frust, din care se ivesc texte aflate la limita dintre patetism, ridicol și bizar, o asemenea *literatură* a existat și s-a manifestat cu o vigoare aparte. Amplul proces de *făurire a noii lumi* presupune, pe lângă propovăduirea noilor precepte, și înlăturarea celor *dăunătoare*, adică ceea ce este cunoscut sub numele de cenzură. Într-un câmp semantic lărgit, acestui cuvânt — des uzitat — i se pot adăuga — într-o ordine aleatorie — vocabule de tipul *control*, *suprimare*, *supraveghere*, *prohibire*, *blam*, *reprimare*, fiecare fiind o expresie a ceea ce reprezintă impunerea unui hotărât dur între *adoratio* și *imprecatio*. A nu practica acel tip de *literatură angajată, aservită*, a nu fi în conformitate cu preceptele ideologiei comuniste reprezenta o formă de insurgență care trebuia contracarată cu rapiditate pentru ca *răul* să nu se extindă. La nivel teoretic, realismul socialist este un termen care „se aplică artei oficiale a URSS începând cu anul 1934 și a «democrațiilor populare» de după cel de-al Doilea Război Mondial, cel puțin până la moartea lui Stalin, și poate până la prăbușirea sistemului comunist în 1989-1990” (Aucouturier 2001: 5). Se va aplica și în România comunistă ca expresie a dorinței *partidului* de a transforma literatura într-un instrument docil, care să producă o *artă întru slava sa*, despre clasa muncitoare, o *artă despre popor*. Perioada 1945-1964 este una în care scriitorii pendulează între presiunea politică și artă. Din acest punct de vedere discuția comportă mai multe dimensiuni, în sensul că din parcursul oscilatoriu constrângere — artă, au rezultat, inevitabil, și compromisuri, regretate sau nu după 1989, condamnate și impardonabile, după unii, de înțeles și cu circumstanțe atenuante, după alții. Alături de cedări și concesii, notabile sunt aparițiile care încercau să mențină o linie a normalității. Într-un atare context normalitatea, firescul creației împrumută — paradoxal — din atributele neobișnuitului, iar proza românească supraviețuiește prin câteva izbutiri ale genului, care, la o privire de suprafață, relevă propensiunea pentru o tematică insolită, fiind populate de lumi pe cale să apună (*Scrinul negru* — aristocrația agonică) sau rar frecventate până atunci (*Groapa* — lumea de la periferie). Se distinge, de asemenea, o operă a cărei notorietate este recunoscută în literatura română și datorită celebrului personaj Ilie Moromete, pe lângă temeinicia scriiturii. Într-o epocă în care *rețetarul realismului socialist* trebuia respectat întocmai, Marin Preda este un inovator, un prozator care, deși atins de presiunea politică, o eludează cu priceperea unui *profesionist al cuvântului*, conștient că numai libertatea conferă autenticitate scriiturii. Atitudinea tipic moromețiană care dezvăluie vocația independenței până în final este, până la urmă, atitudinea față de un timp în care omul este supus *vicleniilor istoriei*, la care asistă neputincios, însă cu o demnitate caracteristică *individului liber*. Proză de factură rurală în esență, *Moromeții* este opera care reușește să devină un etalon al scriiturii din epocă, impunându-se prin capacitatea autorului de a surprinde realul și de a-l explora prin filtrul unei

conștiințe care veghează curgerea imbatabilă a *timpului*, înregistrând toate inevitabilele metamorfoze drept procese lăuntrice distructive. Dincolo de caracterul monografic al operei, substanțială rămâne prezența lui Ilie Moromete, care nu se încadrează în tipologia personajului din mediul rural existentă în literatura română (de pildă, nu poate fi așezat în descendența lui Ion, personajul lui Liviu Rebreanu), distingându-se prin atitudinea meditativă și predispoziția de a interioriza prefacerile unei epoci. O *carte-mărturie*, așadar, al cărei sens se conturează în contextul *bizar* al prefacerilor anormale pe care le suportă climatul literar, trecând drept o mostră de *literatură adevărată* într-un amalgam al scrierilor generate de comunism, iar Ilie Moromete — „[...] *cel din urmă țăran*, în acest roman al deruralizării satului” (Manolescu 1991: 316). Este un statut pe care cartea îl câștigă și pe care îl menține în ciuda faptului că altele erau dezideratele epocii.

Există, prin urmare, o tendință de a inova, de a ieși din *tiparul realist socialist*, care sondează capacitatea realului de a fi transfigurat, în discursuri narative cu accente reflexive, ludice sau chiar ironice. Din acest punct de vedere, în amplul studiu al lui Eugen Negrici pot fi decelate *strategiile* narative utilizate de scriitori, pe baza romanelor analizate, putându-se observa că profilul epocii comportă, totuși, nuanțe diverse. În această ordine de idei, criticul distinge între *literatura aservită* și *literatura tolerată*, ultima interesând din perspectiva abordării de față. Fără a face uz de criterii restrictive sau exhaustive, operele studiate se plasează pe două coordonate ale *literaturii tolerate*, vădind *aspirația la adevăr* și *aspirația la literalitate*. Preocuparea pentru *adevăr* într-o epocă în care acesta se rescrie în funcție de ceea ce este acceptat de *partid*, conduce la apariția unor texte a căror miză este să dezvăluie anomaliiile regimului, în acest context fiind discutate, între altele, opere precum *Instrusul*, *Marele singuratic*, *Cel mai iubit dintre pământeni*, *Delirul* (Marin Preda), *Absenții*, *Fețele tăcerii* (Augustin Buzura), *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*, *Păsările* (Alexandru Ivasiuc), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu), *Biserica neagră* (A. E. Baconsky), *Iepurele șchiop* (Dumitru Radu Popescu), *Dimineață pierdută* (Gabriela Adameșteanu). *Aspirația la literalitate*, cealaltă coordonată a *literaturii tolerate*, vizează textele în care este restabilită natura umană, fiind aprofundată în esența și complexitatea ei, precum și pe acelea în care realitatea este transgresată prin insolit și fantastic, invocându-se, spre exemplificare, prozele lui Nicolae Velea, ciclul *Descult* (Zaharia Stancu), *În absența stăpânilor*, *Animale bolnave*, *Îngerul de ghips* (Nicolae Breban), *Iarna bărbaților* (Ștefan Bănulescu), *Dejunul pe iarbă*, *Femeie, iată fiul tău!* (Sorin Titel), *Lumea în două zile*, *Ucenicul neascultător* (George Bălăiță), *Tache de catifea*, *Manualul întâmplărilor* (Ștefan Agopian). Toate aceste expresii ale prozei românești se revendică de la *năzuințele eliberatoare* ale epocii, orientate *în contra direcției* realist socialiste, determinând un proces resurecțional prin îmbogățirea cantitativă, dar și calitativă a tehnicilor narative, prin interesul autorilor pentru literatura experimentală, influențele fiind venite atât pe filon francez, revendicându-se de la noul roman, așa cum îl gândise Alain Robbe-Grillet, cât și inspirate de James Joyce sau William Faulkner. În acest sens, deschideri către un alt tip de literatură sunt reperabile în operele lui Nicolae Velea, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Petru Dimitriu, Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc, George Bălăiță, Augustin Buzura, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Mircea Horia Simionescu etc., observându-se că „narațiunea se încarcă de simboluri, mituri, parabole, devine aluvionară, eliptică, fragmentară și/sau globalizantă. Prozatorii încearcă, mai toți, să-și definească un teritoriu al cărui unic proprietar să fie, asemenea celui faulknerian” (Cărtărescu 1999: 330).

Chiar dacă nu sunt cuprinse, *metodic*, toate textele, ca într-o veritabilă istorie a *literaturii sub comunism*, analiza celor reprezentative surprinde particularitățile de construcție a universului romanesc și a personajelor într-un registru critic, putându-se sublinia faptul că proza românească a supraviețuit estetic în perioada intruziunii politice și că dincolo de *compromisuri* importante rămân operele, dovezi ale rezistenței în fața *direcției* realist

socialiste. Salvate de anatema *proletcultistă* și depășind neajunsul de a fi fost produsul unei epoci damnable la *schematism*, *clișeu* și *normă*, nu puține dintre acestea s-au impus în rândul operelor de referință ale literaturii române, reușind să păstreze, prin diverse mijloace, *breșa către firescul creației*.

BIBLIOGRAFIE

AUCOUTURIER, Michel, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

BARBU, Eugen, *Groapa*, E.S.P.L.A., București, 1957.

BĂLĂIȚĂ, George, *Lumea în două zile*, Editura Eminescu, București, 1975.

BĂLĂIȚĂ, George, *Ucenicul neascultător*, Editura Albatros, [București], [1977].

BĂNULESCU, Ștefan, *Cartea de la Metopolis*, Editura Universal Dalsi, București, 1996.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Prefață de Paul Cornea, Editura Humanitas, București, [1999].

FICEAC, Bogdan, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”*, Editura Nemira, București, 1999.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, ediția a II- a revăzută și adăugită, vol. I, Editura Eminescu, [București], 1991.

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, ed. a 2-a, rev., vol. I, Editura Cartea Românească, București, 2010.

PREDA, Marin, *Moromeții*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1967

REVNIC, Florina-Ioana, *Lumea romanului românesc în perioada 1965 – 1989*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, [s.l.], [2013].

Acknowledgement: Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

PERSONALIZED MICRO-IMMORTALITIES. A LITERARY ILLUSTRATION**Adriana TEODORESCU**

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The present study advances the concept of personalized micro-immortality and aims at illustrating one of its literary occurrences in the postmodern novel of Milan Kundera, Immortality (published in 1990). Pertaining to symbolic immortality, personalised micro-immortalities are projections of post-mortem worlds (afterlives), in which one consciousness positions itself willingly, in a future, beyond life perspective. The consciousness can belong to various characters or to the author/narrator himself. What characterise them are their personal nature, their dependency on the imagination which activates them, and the fact that they are constructed having in mind a „fictional agreement”, between the consciousness as the creator of these constructions of immortality and the consciousness as the consumer of the same constructions.

Keywords: personalized micro-immortality, Kundera, symbolic immortality, afterlife, fictional agreement

1. Considerații inițiale. O propunere conceptuală

Micro-imortalitățile personalizate sunt acele reprezentări ale imortalității simbolice (Baumeister, 1991; Lifton & Olson, 1974) care se caracterizează printr-o densitate imagistică și narativă sporită în raport cu reprezentările standard ale imortalității simbolice (adică cu structurile de imortalitate simbolică: prin natură, prin artă, prin urmași). Practic, micro-imortalitățile personalizate sunt propuneri ale unor lumi post-mortem relativ coerente, în care o conștiință – aparținând, în cazul literaturii, unor personaje sau autorului/naratorului însuși – se poziționează ca posibilitate viitoare, de bună voie, și încearcă sentimente diferite, variind de la confortul total până la teama absolută. În literatura contemporană recentă, poate cele mai multe reprezentări de micro-imortalități personalizate găsim la David Eagleman (2009).

Micro-imortalitățile ar putea fi, la limită, confundate cu reprezentări ale imortalității absolute, dar ceea ce le distinge în mod categoric de acestea nu este atât caracterul lor personal – ele aparțin cuiva, sunt construite și dirijate de către o conștiință care se *proiectează* în afara vieții –, nici dependența lor de o imaginație care le activează – ele nu există în mod autonom, independent de conștiința care le declanșează, cum se presupune că ar exista imortalitățile absolute gîrate de religie sau credințe ancestrale – cât faptul că la construirea lor se inserează un „pact ficțional” (Eco, 1994a). Acest pact se semnează între, pe de o parte, valența auctorială a conștiinței – conștiința propune, inventează micro-lumea de după moartea ființei care o înglobează, asamblând imagistic această lume după propria voie și impunând regulile de funcționare, restricțiile, libertățile – și, de cealaltă parte, calitatea de cititor (prin extensie, de consumator) al aceleiași conștiințe. Cu alte cuvinte, conștiința își pune în scenă, cu bună știință, realitatea de după viață, pentru a se putea bucura (în sens cathartic, nu literal, căci bucuria e de multe ori o trăire de spaimă) de ea, pentru a putea avea acces la lucruri care altfel ar putea-o exclude. Se înțelege că o astfel de realitate nu poate fi înțeleasă decât în termeni de postulare, de construire de realitate, atât în sensul social clasic: realitatea nu conține nimic natural, preexistent obiectivării proceselor subiective prin care se construiește, în mod inter-subiectiv, sensul comun al realității (Berger & Luckmann, 1966), cât mai ales în cel postmodern – semnele care indică realitatea își pierd referința, inclusiv pe cea construită

social, proliferază în afara unei relații de designare, instituindu-se astfel domnia simulacrului (Baudrillard, 1981). În plus, natura duală a conștiinței, care provoacă și pentru care se provoacă micro-imortalitatea personalizată, face ca pactul ficțional să poată fi ajustabil în funcție de dorințele, tentațiile sau interesele conștiinței care o imaginează. Astfel, imortalitatea reprezentată de construcțiile de micro-imortalitate personalizată este, în ciuda coerenței sale, una de probă, inconstantă și având capacitatea de a se multiplica în nuanțe (micro-imortalitatea personalizată are frecvent variante, posibilități). Cel care își imaginează micro-imortalitatea nu uită niciodată total că el este autorul acestui construct de „afterlife” și că nu există o garanție certă că va avea parte de el după moarte.

Acest studiu se focalizează asupra reprezentării micro-imortalităților personalizate în romanul „Nemurirea”, aparținând binecunoscutului scriitor ceh exilat, din 1975, la Paris, Milan Kundera, roman publicat în 1990, și încearcă să descrie mecanismele psihologice care determină declanșarea, configurarea și funcționarea micro-imortalităților personale.

2. Mecanisme psihologice de constituire și funcționare a micro-imortalității

În romanul lui Milan Kundera (2013) se întâlnesc mai multe expresii literare de micro-imortalități personalizate. Micro-imortalitățile personalizate care sunt cel mai bine conturate aparțin lui Agnes, unul dintre principalele personaje feminine ale cărții. Ceea ce este tipic micro-imortalităților sale este că o parte dintre ele sunt moștenite de la tatăl lui Agnes, după cum personajul însuși precizează. Există două mecanisme psiho-afective inter-corelate care susțin întemeierea și funcționarea micro-imortalităților personalizate la nivelul imaginarului lui Agnes. Cel dintâi mecanism este cel de retrogradare ontologică a intenționalității lui Dumnezeu de a da viață, iar cel de-al doilea cel de auto-determinare. Mai exact, în cadrul primului mecanism vorbim despre o dezvrăjire a relației om – Dumnezeu. Dumnezeu creștin al iubirii, cel care creează omul după chipul și asemănarea sa dintr-un surplus de ființă, devine, pentru Agnes, un Creator rece care se folosește de un Ordinador pentru a fabrica un prototip uman. Ființa, ca materie de alcătuire a omului, este diminuată în raport cu ființa din reprezentarea tradițională a creării omului, și apare mai curând în etapa a doua a nașterii omului, când acesta ia diverse chipuri ca forme distincte generate de prototipul de care Creatorul se face răspunzător.

„Nicio Agnes și nici un Paul n-a fost planificat în ordinador, ci doar un prototip al ființei umane, după care s-a tras o puzderie de exemplare – simple derivate ale unui model primitiv ce n-au nici o substanță individuală. După cum substanță nu au nici mașinile ieșite din uzinele Renault. Substanța ontologică a mașinii trebuie căutată în afara acestei mașini, în arhivele constructorului. Doar numărul de serie deosebește o mașină de alta” (p. 18).

Conceput astfel, Creatorul este constant absent în viața omului, el nu poate (și nici nu dorește) să intervină în ceea ce i se întâmplă omului în viața sa. Rugăciunea nu are nici un sens, a te ruga fiind la fel de absurd ca a avea pretenția ca cel care a făurit principiul de funcționare a unui lucru să fie capabil să repare acel lucru: „Ar fi ca și când te-ai ruga lui Edison atunci când ți se arde un bec” (p. 17). Practic, Dumnezeu nu (mai) are o putere ontologică propriu-zisă asupra omului, ci doar una științifică, într-o accepție cât se poate de aridă. Inclusiv puterea biologică pare a-i fi retrasă în raport cu omul, întrucât acesta se naște din principiul, din pattern-ul de om decis de către Creator. Astfel, în reprezentarea acestei logici declanșatoare a micro-imortalității personalizate a lui Agnes, Kundera utilizează un imaginar științific și reciclează, pe această filieră, teoria heideggeriană a azvârlirii în lume, a arbitrariului absolut al nașterii (Heidegger, 2006).

„În anii copilăriei, în timpul uneia dintre îndelungatele lor plimbări, Agnes îl întrebase pe tatăl ei dacă crede în Dumnezeu. I-a răspuns: ‘Eu cred în ordinadorul Creatorului’. Răspunsul era atât de straniu, încât copilul l-a reținut. Straniu i s-a părut nu doar cuvântul ordinador, ci și cuvântul Creator. Căci tatăl ei nu vorbea niciodată de Dumnezeu, ci întotdeauna de Creator, vrând parcă să limiteze importanța lui Dumnezeu la unica sa

performanță, de inginer. Ordinatorul Creatorului: dar cum poate să stea de vorbă cu un aparat căruia i se spune Ordinator? (...) Și Agnes își spune în sinea ei: Creatorul a introdus în ordinator o dischetă cu un program amănunțit, apoi a plecat. Că după ce a făcut lumea, Dumnezeu a lăsat-o la bunul plac al oamenilor abandonați care, adresându-i-se, vorbesc într-un gol fără ecou – ideea asta nu e nouă. Dar a te trezi abandonat de Dumnezeu străbunilor noștri e una și alta e să fii abandonat de inventatorul ordinatorului cosmic. În locul lui rămâne un program care se îndeplinește fără stavilă în absența Sa, fără a i se putea schimba ceva, indiferent ce. A programa ordinatorul nu înseamnă că viitorul e planificat în amănunțime, că totul e scris *acolo sus*”. (pp. 17-18).

În această aruncare fără intenție în lume, omul apare o simplă piesă într-un sistem care produce realități care sunt coerente, dar lipsite de un sens transcendent, căci sensul este tocmai acțiunea de a produce lumi și nu se găsește nici înaintea acestei producții, nici după ea, când începe funcționarea lumii ca atare, viața oamenilor. Mai mult, omul ar putea fi nu doar o copie a unui model de om făcut de Dumnezeu – a se remarca viziunea platoniciană a lui Kundera în conceperea mentalului personajului său, Agnes, și orientarea acestei viziuni înspre un imaginar al coșmarului inautenticității inerente a omului – ci, o copie de grad mai mic, II, III, etc., dacă se acceptă ipoteza că Ordinatorul Creatorului este determinat și el, la rândul său, de alte Ordinatoare superioare ierarhic: „Există însă o altă eventualitate: peste ordinatorul planetei noastre mai sunt alte ordinatoare, superioare acestuia din punct de vedere ierarhic” (p. 20). De altfel, e momentul să amintim că platonismul lui Kundera, cel puțin în această operă, este răspândit pretutindeni și determină iremediabile, inerente fisuri la nivelul auto-percepției ființei umane și chiar la nivelul structurării ei efective, căci ființa este aflată în incapacitatea de a se capta pe sine, în mod autentic, într-o imagine: „Te poți ascunde în spatele imaginii tale, te poți face nevăzut pentru totdeauna în spatele imaginii tale, te poți despărți de imaginea ta: nu ești niciodată tu” (p. 364).

Cel de-al doilea mecanism este strâns legat de cel dintâi și se referă la auto-determinarea ființei umane ca persoană îndreptățită să găsească un sens, inclusiv acolo unde sensul nu este efectiv dat, unde nu există în mod autonom, mai exact în aruncarea omului în lume. Prin auto-determinare omul suplinește indiferența inginerescă a Dumnezeului în fața individualizărilor diverse ale pattern-ului uman, în fața subiecților umani purtători de diferențe – unii în raport cu alții – și purtători de nuanțe – toți în raport cu modelul care-i face posibili. A fi personal, a te recunoaște ca individ fără de care lumea nu ar mai fi la fel apare pentru Agnes nu ca un moft, ci ca o strategie inteligentă de (bună) supraviețuire intelectuală și psihică. Ființa trebuie celebrată continuu, *cu pasiune*, ca subiect, iar atașamentul față de sinele propriu trebuie cultivat social și cultural ca formă de protecție în fața vidului existențial și a arbitrarității lumii. Totuși, Agnes *știe* că auto-determinarea și supralicitarea specificității sinelui în reprezentările eului propriu nu sunt suficiente pentru a acoperi lipsa de sens a lumii, după cum nici micro-imortalitățile personalizate nu sunt capabile de a alcătui realități sigure.

„De unde această pasiune, se întreabă Agnes și își spuse în sinea ei: De vreme ce am fost azvârliți în lume așa cum suntem, a trebuit mai întâi să ne identificăm cu această aruncare a zarurilor, cu acest accident organizat de ordinatorul divin: să nu ne mai mirăm că tocmai *acesta* (acest ceva care ni se înfățișează în oglindă) e eul nostru. Fără această credință, că fața noastră exprimă eul nostru, fără această iluzie primară și fundamentală, n-am fi putut trăi, sau, cel puțin, să fi luat viața în serios. Și nu era destul să ne identificăm singuri cu noi înșine, ci mai trebuia o identificare pătimașă, pe viață și pe moarte... Căci numai așa putem să nu ne vedem cu propriii noștri ochi doar ca o simplă variantă a prototipului uman, ci ca o ființă înzestrată cu o substanță proprie, de neînlocuit” (p. 19).

Este interesant de observat că luciditatea lui Agnes asupra propriilor sale mecanisme psiho-afective și de reprezentare a lumii, mecanisme care determină structura și logica micro-imortalităților sale personalizate, pare, implicit, a deconstrui puterea terapeutică (capacitatea

de a face față, psihologic, la moartea proprie și la ideea de finitudine umană) a oricăror constructe de imortalitate relativă (prin posteritate, de pildă), în general, și a micro-imortalităților personalizate în special. Aderarea ontologică a subiectului la propriile sale constructe de imortalitate simbolică – prin aderare ontologică înțelegând că raportarea subiectului la micro-imortalitate nu se mai face ca la un construct de a cărui existență el se face răspunzător, ci ca la o formă de „lume” – este subminată de imposibilitatea de a uita faptul că ele sunt orientate *împotriva* unui Creator nepăsător. În alți termeni, se poate spune că, dacă singurul mecanism de producere a micro-imortalităților personalizate ale lui Agnes ar fi fost auto-determinarea, atunci personalizarea extremă pe care ea o implică – personalizare care nu ar mai fi fost, în acest caz, negativitate, adică o formă de apărare în fața lipsei de sens – ar fi contribuit la creșterea aderenței ontologice la micro-imortalitățile propuse și, implicit, la sporirea puterii lor terapeutice. Dar, un semn că beneficiile terapeutice sunt reduse pentru Agnes, este că în același timp în care imaginează forme de imortalitate simbolică, ea contestă forma, sigură, ne-negociabilă a morții și muririi:

„De bună seamă, o moarte trebuie să existe. Dar nu putea să fie născocită altfel? E oare necesar ca omul să lase în urma lui un trup ce trebuie îngropat în pământ sau aruncat în flăcări ? Povestea asta e o grozăvie înfiorătoare” (p. 55).

Faptul că micro-imortalitățile personalizate ale lui Agnes sunt declanșante de cele două mecanisme despre care am vorbit, auto-determinarea și retrogradarea ontologică a lui Dumnezeu înseamnă inclusiv că aceste mecanisme participă activ la configurarea acestora. Deci ele nu sunt, cum deja anticipam mai sus, doar cauze ale micro-imortalităților personalizate, ci și vectori fundamentali de constituire a acestora. De pildă, retrogradarea lui Dumnezeu de la ontologie la știință (la științificitate sau la inginerie, ar fi mai corect spus) este clar vizibilă, în calitate de configurator, în faptul că micro-imortalitățile lui Agnes tind să se multiplice, să existe ca variante pentru aproximativ aceeași idee/concept de imortalitate.

3. Tipuri de micro-imortalități. Micro-imortalitatea similară și micro-imortalitatea diferită

În funcție de programarea ființei după moarte (de către Dumnezeu inginer), Agnes crede că sunt posibile două tipuri de imortalitate. O imortalitate ce va fi foarte asemănătoare cu viața de dinainte de moarte – ființa va întâlni aceiași oameni, va avea parte de aproximativ aceleași întâmplări. Practic, imortalitatea sub semnul similarității cu viața va conține o serie de permutări a celor petrecute în viață. Diferența va fi de ordinul nuanței și nu va anula raporturile celui mort cu ceilalți. Ce se va adăuga va fi faptul că omul cuprins într-o asemenea imortalitate va relaționa cu mai mulți oameni, deoarece o astfel de lume nu se va limita, ca extensiune, la viața lui, ci va include pe toți cei care au trăit și au murit înaintea lui. În concepția lui Agnes, ceea ce am putea numi *imortalitatea similară* se produce doar dacă Creatorul este responsabil exclusiv pentru planeta noastră. Imortalitatea similară înseamnă, pentru Agnes, să trăiască, din nou, alături de soțul său, Paul și de fata sa, Brigitte. Este un tip de imortalitate pe care Agnes nu îl apreciază deloc, de care se teme, deoarece ceea ce ea dorește este diferența, nu similaritatea, ruptura în raport cu viața trăită, nu continuarea acesteia. În plus, ceea ce îi provoacă o angoasă suplimentară este multitudinea de morți care vor fi, cu toții, găzduiți de aceeași viață de după moarte.

„Dacă ordinatorul Creatorului are drept unic câmp de acțiune planeta noastră și dacă asta depinde de el și numai de el, nu ne putem aștepta după moarte decât la o permutație a ceea ce ne-a fost dat să cunoaștem în timpul vieții; ne vom întâlni din nou cu peisaje asemănătoare, cu creaturi asemănătoare. Vom fi singuri sau într-o mulțime? Ah, singurătatea, e atât de puțin probabilă, puțină a fost ea în timpul vieții, dar mite după moarte! Morții sunt, totuși, mult mai mulți decât viii! În cel mai bun caz, ființa va semăna după moarte cu clipele trăite acum de Agnes în sala de odihnă: de pretutindeni va auzi pălăvrăgeala neîntreruptă a femeilor. Eternitatea ca un ecou nesfârșit al pălăvrăgeliei: sincer vorbind, ne-am putea imagina

lucruri mult mai grave, dar și ideea că ar fi obligată să audă aceste glasuri de femei, zi de zi, fără încetare și pentru totdeauna, e pentru ea un motiv suficient de a se ține cu strășnicie de viață și de a face orice ca să moară mai târziu” (p. 20).

Însă imortalitatea similară este un tip de imortalitate socotit la fel de probabil ca și un alt tip, imortalitatea diferită. Imortalitatea diferită ar fi o consecință a limitării puterii ingineresti a Creatorului la planeta noastră, inferioară ierarhic altor planete („În cazul acesta, ființa n-ar trebui să semene după moarte cu ceea ce apucasem să trăim, și omul ar putea să moară cu senzația neclară a unei speranțe justificate”, p. 20). În imaginarul lui Agnes, această limitare are drept urmare faptul că rămân în univers alte lumi posibile care așteaptă să fie cunoscute, locuite, de către ființele umane după moartea lor. Diferența este mai probabilă decât asemănarea. Într-o imortalitate diferită, Agnes nu i-ar mai vedea pe Paul și Brigitte, nu ar mai *trăi* alături de ei, iar gândul la acest lucru îi produce femeii o reală eliberare, o senzație de fericire.

Cu toate acestea, pentru Agnes anumite variante sunt preferabile altora (cea în care mare parte din „the significant others”, Paul, Brigitte nu îi mai stau alături, dispar) și o anumită micro-imortalitate personalizată privilegiată, dorită, o micro-imortalitate pe care am putea-o numi *ideală*, și care este cea în care rămâne numai cu tatăl său, într-un peisaj singuratic calchiat după peisajul muntos al Elveției. Este și micro-imortalitatea personalizată cea mai puțin discutată, cea mai slab reprezentată în roman și totuși cea mai personală. Mult mai clar descrisă este moartea posibilă care precedă această imortalitate, mai precis, moartea tinerei Agnes împreună cu tatăl său. Aceasta deoarece, înainte să-și piardă tatăl, în tinerețe, Agnes își imaginează frecvent cum mama sa alege să salveze din fața unui pluton de execuție pe un singur membru al familiei sale, pe sora lui Agnes, Laura. Moartea imaginară împreună cu tatăl său îi provoacă fetei care era Agnes o reală fericire „avea ochii plini de lacrimi fierbinți și era cuprinsă de o nespusă fericire că-și ține tatăl de mână și că se duceau să moară împreună” (p. 270). Tatăl este persoana de care Agnes se simte cel mai apropiată, care îi seamănă cel mai mult. În orele de dinaintea morții sale neprogramate, urmare a unui accident rutier, Agnes ajunge la concluzia că o modalitate prin care Ordinatorul Creatorului poate fi sfidat este iubirea, cu condiția ca sentimentul să fie real. Totodată, devine conștientă că adevărata și unica sa iubire nu a fost Paul, ci tatăl ei: „Se gândea la el și zâmbea satisfăcută. Și, deodată, îi trecu prin minte că el fusese unica ei iubire” (p. 292) Astfel, va face tot posibilul să moară înainte ca Paul, înștiințat cu privire la accident, să ajungă la spitalul în care ea zăcea prăbușită în comă, dar cu gândirea încă vie. Iar dublul motiv ascuns, coerent cu imaginarul tanatic al lui Agnes, este că nu dorește să spună *da* unei eventuale imortalități similare, alături de Paul (care se grăbește pentru a pecetlui, cu un ultim sărut, legătura lor, pentru a o reține în viață prin intermediul iubirii lui) și, de asemenea, că nu vrea să-i lase soțului impresia că i-ar fi putut capta chipul pentru totdeauna. Cu alte cuvinte, Agnes nu dorește nici să-l ia pe Paul cu ea, în lumea de dincolo, nici să rămână alături de el, sub o formă simbolică, în această lume: ceea ce este echivalent cu respingerea unei structuri de imortalitate prin Celălalt. În plus, gestul lui Agnes, de negare a imortalității simbolice prin Celălalt, reia – imitație îndrăgostită – gestul asemănător al tatălui său, care distruge fotografiile lui și ale soției sale, după moartea acesteia, tocmai pentru că nu dorește să devină purtător al chipului soției sale și, implicit, răspunzător de imortalitatea ei.

Această coabitare dintre o pluralitate a micro-imortalităților personalizate posibile și privilegierea unora arată chiar lupta dintre cele două mecanisme, dintre cel de neîncredere în natura Creatorului și implicit de anxietate în fața regulilor sale – care nu au de-a face cu un principiu al *ființei* – și, respectiv, cel de auto-determinare. În ceea ce privește auto-determinarea, probabil cea mai clară prezență a acesteia este în micro-imortalitatea personalizată prezentată de Agnes ca fiind acea lume de după moarte în care ființa, eliberată de constrângerile sociale, se poate împlini maximal și original, fiind auto-suficientă: „Acolo,

fiecare e propria sa operă. Fiecare, ca să zic așa, se autoinventează. Dar asta e greu de explicat. Oricum, n-ați fi în stare să înțelegeți” (p. 55). De precizat aici că învecinarea micro-imortalității personalizate a lui Agnes cu o structură de imortalitate prin artă este aparentă. Agnes nu are, spre deosebire de alte personaje din același roman, ca de pildă Bettina, adoratoarea lui Goethe, ambiții de continuare a sinelui în alte medii decât ea însăși. În discuția cu sora sa, Laura, Agnes se arată sarcastică la ideea și sugestia acesteia cum că fiecare trebuie „să lase ceva în urmă”. Auto-determinarea este vizibilă și în convertirea „afterlife”-urilor posibile în „afterlife”-uri alese, convertire produsă în peisajul interior al lui Agnes. Căci, cu toate că prezintă cele două tipuri de imortalități, cea similară lumii, și cea diferită de aceasta ca fiind la fel de probabile, decise de către Creator, Agnes își imaginează (în sensul propriu, literal) că va putea să aleagă, după bunul plac, între aceste două variante. Agnes nu își reprezintă alegerea ca fiind una facilă. Un călător străin va veni la ea în salon și o va întreba cum decide să-și petreacă nemurirea. Există numai două variante: de-a pururi alături de soț și restul familiei sau pentru totdeauna fără ei. Agnes se va rușina de Paul, va avea impresia că nu poate alege ceea ce ar dori să aleagă, adică imortalitatea diferită, dar în final, după lupte psihice, va înclina spre o viață de după moarte în care relațiile sale pământene cu ceilalți nu se vor prelungi.

„Agnes se aștepta la această întrebare. De aceea ar fi vrut să fie singură cu vizitatorul. Dar, în prezența lui Paul, nu se simțea în stare să răspundă: ‘Nu, nu mai vreau să trăiesc cu el’. Nu poate spune asta de față cu el, deși, probabil, și el ar prefera să încerce viața viitoare altfel, adică, fără Agnes. (...) ori de câte ori își imaginează această scenă ajungând până la întrebarea vizitatorului, Agnes știe că va capitula și va spune, împotriva voinței sale: ‘Da. Bineînțeles. Vreau să rămânem împreună și în viața viitoare’. Azi însă, pentru prima oară era sigură că va găsi și în prezența lui Paul curajul să spună ce vrea, ce-și dorește cu adevărat și din adâncul sufletului său; era sigură că va găsi în ea acest curaj, chiar cu riscul de a vedea năruindu-se sub ochii ei tot ceea ce exista între ei (...). Agnes își adună în ea toate forțele și răspunde cu o voce fermă: ‘Preferăm să nu ne mai întâlnim’” (pp. 56-57).

Mai mult încă, Agnes dorește să adauge imortalității diferite imortalitatea alături de tatăl său. Ceea ce ar putea fi echivalent, până la urmă, cu o combinație a celor două tipuri de imortalități posibile, căreia i se adaugă o depășire a acestora. Cert este că Dumnezeu, Creatorul care „inginereste” lumea cu Ordinatorul său este, pentru Agnes, un dușman cu care trebuie luptat continuu. De fapt, celălalt, în general – Dumnezeu este avatarul superior ierarhic al Celuilalt, dar rămâne tot o formă alteritară –, este pentru Agnes și pentru celelalte personaje din acest roman o prezență problematică. Alteritatea din romanul lui Kundera provoacă angoasă și acționează ca un ferment negativ de dizolvare a imortalității, fie ea în variantă de micro-imortalitate simbolică sau de structură de imortalitate simbolică prin celălalt (copii, posteritate etc.).

4. Scurtă concluzie

Concluzia care derivă din această scurtă analiză este că micro-imortalitatea din romanul lui Kundera, fie ea similară sau diferită, se încheagă ca o modalitate de a face față, psihologic și cultural, descoperirii și asumării mortalității proprii (în acest caz, a lui Agnes), dar și ca o formă de negociere emoțional-imaginară cu ideea unor posibilități de viață după moarte. Cele două mecanisme psihologice de constituire și vectorizare a reprezentării ideatic-imagistice, degradarea sau retrogradarea ontologică a intenționalității lui Dumnezeu de a crea viață și, de cealaltă parte, dorința de auto-determinare sau de *management* personal al micro-imortalității pun în evidență respingerea unui Dumnezeu al creației și mefiența în fața corectitudinii sau a oricărei forme etice de activitate, de decizie a unui Dumnezeu ingineresc, după cum ilustrează și solitudinea funciară a omului, în moarte și în viață. Existența celuilalt nu oferă adăpost ontologic, ci asfixiază ființa. Micro-imortalitatea diferită este preferată

micro-imortalității similare tocmai pentru este considerată eliberatoare în raport cu o alteritate ce devine poluantă pentru subiect.

5. Bibliografie

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation [Simulacra and Simulation]*. Paris: Editions Galilée.

Baumeister, R. F. (1991). *Meanings of Life*. New York: Guilford Press.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York (Vol. First Irvi). Garden City, NY: Doubleday. doi:10.2307/323448

Eagleman, D. (2009). *Sum. Forty Tales from the Afterlife*. New York: Pantheon Books.

Eco, U. (1994a). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press.

Eco, U. (1994b). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.

Heidegger, M. (2006). *Ființă și timp*. (G. Liiceanu, Trans.). București: Humanitas.

Kundera, M. (2013). *Nemurirea*. (J. Grosu, Trans.). București: Humanitas.

Lifton, R. J., & Olson, E. (1974). *Living and Dying*. London: Wildwood House.

Acest articol a fost finanțat de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”: POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE LUCA MATRIOȘKA. SOCIAL AND CORPORAL UTOPIA

Iuliana MIU

University of Bucharest

*Abstract: Besides the multitude of meanings drawn from *Tratament fabulatoriu*, written by Mircea Nedelciu, the novel can also be read as an amazing possibility of the body to be written. The analysis method proposed by Gheorghe Crăciun, the "somatography", reveals new perspectives on Mircea Nedelciu's prose. The corporality is not only an aesthetic coating, but also a product of content. Mircea Nedelciu uses traditional literary model and creates a new myth, the myth of the body.*

Keywords: somatography, social, body, myth, dualism.

„Iar Gheorghe a făcut prezentările: <<El e Mircea, el e Luca>>“

În *Tratament fabulatoriu* Mircea Nedelciu aplică cititorului un tratament *ambulatoriu*, cu cartea în/pe față, care să îl facă să ia act de importanța culturii și a literaturii, lucru pe care îl toretizează cu destul aplomb în prefața romanului, unde valoarea socială a artei este de fapt punctul cheie. „Vreau să spun că arta este o o activitate specifică omului, și nu atât individului cât omului social; arta este o activitate umană esențială: făcând artă, omul creează o <<natură umanizantă>>, lărgeste <<realitatea umanizată>> și creează astfel propria condiție socială“¹.

Anul apariției romanului, 1986, an de comunism (dar să nu uităm că nu mai sunt decât trei ani până la 1989), este favorabil sesizării sau preconizării unor atare dispoziții culturale. Capitalismul, spune Nedelciu, afișează o ostilitate mascată față de artă, iar consumismul nu face decât să dea cale liberă apariției unor producții literare de valoare îndoielnică, dată fiind condiția lor de marfă. Limba și cultura, continuă autorul, nu pot fi vândute „ca un fier de călcat“. „Vi s-a întâmplat vreodată să vină cineva și să vă spună: <<Îți vând limba română dacă îmi plătești în valută forte!>>? Cred că nu“². Din păcate, publicistica ulterioară a autorului nu a putut contrazice multe dintre cele scrise în prefață. Peste ani, Nedelciu se arată nemulțumit față de soarta cărților, a librăriilor, de scriitorul care se transformă în politician ș.a.

Lăsând la o parte tonul cam apăsător al convingerilor, de altfel, concesie de regim (nici prefața, nici romanul nu stimulează practicile comuniste, ba din contră), prefața încurajează implicarea scriitorilor și receptarea profesionistă a citirilor, utilizarea în literatură a materialului social (de unde și intertextele narative), reciclarea și reutilizarea fondului cultural. Ea nu este, în fond, decât o convenție stabilită cu cititorul.

Pentru că dă valoare de autentic, este rizomatic și oglindește poziția societății față de arta sa, folclorul este cel la care Nedelciu consideră că se poate apela oricând pentru reorganizarea culturii. „Deci transformările de mare anvergură în activitatea artistică a umanității, transformări care au cauze istorice diverse și foarte largi, nu trebuie privite cu acest complex al omului față de zei, conștiința de muritor, și nici numite cu un cuvânt de <<definitiv>>. În artă, orice moarte este o renaștere, iar creativitatea este o necesitate

¹ Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu. Roman cu o prefață a autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 15 (prefață).

² Ibidem, p. 40.

instinctuală a omului, deci are semnificații biologice... ³ Cum orice cultură se sprijină pe mituri, Nedelciu pune în practică teoria din prefață și folosește în materialul epic, readaptat, firește, la tendințele literaturii actuale, scheletul mitic.

După ce trece în vedere încercările de explicare ale mitului (adevăr și neadevăr, metaforă, ficțiune hermetică, valoare a vieții religioase), în *Mitul și literatura*, Silviu Angelescu scrie că „definițiile mitului atrag atenția, în primul rând, asupra faptului că reprezintă o formă a culturii spirituale, specifică societății primitive, incluzând o reprezentare generalizată a realității și o încercare de explicare a ei. Această formă culturală, în mod obișnuit, împrumută aspectul unei narațiuni populate de ființe și întâmplări fabuloase, simbolizând forțe, fenomene și procese naturale sau sociale. În funcție de tema narațiunii, putem distinge miturile cosmogonice, care povestesc cum a apărut lumea, miturile escatologice, imaginând un sfârșit al lumii, miturile etiologice, care se referă la originea unor fenomene, obiceiuri, instituții etc”⁴. În capitolul *Viziuni și efecte stilistice ale mitului*, Silviu Angelescu vorbește pe rând despre fabulos, fantastic și straniu.

Cum era de așteptat, în *Tratament fabulatoriu* mitul ia forma unei fabule, operație de „mezalianță” făuritoare de alte dualisme care nu numai că desacralizează, dar prin care, cu miraj, lumea pare mai fragmentară și mai lipsită de sens ca oricând. Pentru a face mai bine înțeleasă ideea de dualitate, în cartea amintită, Silviu Angelescu dă exemplul eroului epic: „Nașterea sa, în literatura anticilor implică dualismul pentru că, asemenea lui Ahile sau Heracle, este fiul unui/unei muritor/muritoare și al unei divinități (...) Substanța divină face din Ahile sau din Heracle existențe de excepție, dar, totodată, substanța umană alterează divinul, înscriind eroul în ordinea efemeră a umanului, punându-l sub semnul limitelor și al morții. Procesul este asemănător în cazul mitului pentru care intrarea în literatură rămâne, în primul rând, o modalitate de emancipare. Mitul este dezlegat de ritual și, prin dizlocare, este sustras restricțiilor ce-i determinau existența în spațiu și timp. Eliberat, deplasat din sacru în estetic, mitul este, totodată, desacralizat.”⁵. Alegerea cuvintelor exacte, problemă semnalată în dese intertexte teoretice, țintesc atât lumea autorului, avid de redare cât mai fidelă a situațiilor sau senzațiilor, cât și aceea a unui adevăr care trece dincolo de puterile limbajului, și anume, cel al unui mit etiologic, o intercalare de social și artistic, care se referă la apariția unui sat (și implicit a unui stat) dar și la scrierea și trăirea artei.

Mitul etiologic

În primul rând, mitul etiologic din roman se referă la nașterea societății românești și a instituțiilor ei. Temenia, numele satului care îl găzduiește pe Luca, așa cum apare în povestea bătrânei, vine de la turcescul „a îngenunchia”, *temelie* pentru o societatea supusă regimului despot și predispusă la utopie. Poate nu este chiar întâmplătoare alegerea numelui Valea Plânșii pentru locul în care este așezat conacul.

Apoi, etiologia literară este reprezentată de două paternități: Ion Luca Caragiale și Mateiu I. Caragiale, care numai ca ființe sociale și biologice au putut să dea naștere unor capodopere. Pentru că traseul lui Mateiu este mai dramatic, el este personaj de roman (hipertextual) care va purta prin numele lui Luca tradiția tatălui. Se știe că modelul lui Ion Luca Caragiale este adoptat cu precădere de Mircea Nedelciu, care înregistrează, precum Caragiale odinioară, mișcările omului în societate. Mateiu I. Caragiale trăiește sub steaua dublului, între două lumi, ca rezultat al unor ambiguități sociale. Frustrările sărăciei, ale provenienței dintr-o mamă lucrătoare și din cel mai bun scriitor român aflat în viață, îmbogățit

³Ibidem, p. 16.

⁴ Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999, pp. 23-24.

⁵ Ibidem, p. 30.

după ce o moștenește pe Mumuloaia (erou născut dintr-o muritoare cu un nemuritor!) îi conferă un statut *mitic*, prin lungile sale căi ale încercării de legitimizare.

Credoul matein înscris și pe steagul de la conac „Cave, age, tace“ este reînviat în comunismul în care scriitorul este nevoit să se ferească, să lucreze, să tacă.

Eroul romanului *Tratament fabulatoriu* este surprins în trei ipostaze diferite (în trecut, prezent și viitor), care intră, întocmai ca o păpușă rusească, una în alta. Trecutul este al lui Mateiu I. Caragiale (Luca este o aluzie la tată), prezentul este al autorului (unul dintre dosarele lui Nedelciu de la Securitate poartă numele *Matei*⁶) și viitorul este al lui Meteo Luca. De altfel, un cititor grăbit, care doar ar frunzări cartea, ar putea citi în loc de Meteo Luca, Matei Luca. Toți trei au trecut pe la Fundulea (Nedelciu s-a născut la Fundulea, acolo unde Mateiu Caragiale a avut un conac cu steag⁷, similar celui descris în roaman) toți au senzații similare, toți trei scriu (chiar dacă sub formă de scrisoare, Meteo Luca își scrie, de fapt, povestea, prilej cu care o află și cititorul) și se avântă în socialul pe care îl observă cu maximă acuitate a simțurilor. „Este lăsat deoparte faptul că apariția apoteotică a Umanului și a Universalului în Frumos, în opera de artă, este rezultatul muncii unui individ care trăiește într-o societate și se raportează la ea, este deci rezultatul unui șir de negări succesive ale acesteia, mai ales a ceea ce are ea a-uman și a-universal. Resortul atitudinii contemplative în receptarea artei este tocmai trecerea sub tăcere a acestui proces“⁸.

Romanul începe „sub pecetea tainei“, cu senzația de imposibilitate a explicării unei trăiri: „Să nimerеști din întâmplare într-un loc necunoscut în care n-ai vrut să ajungi și să simți brusc absența cuvintelor, să-ți lipsească ajutorul lor în înțelegerea celor văzute, să nici nu mai vezi din cauza acestei neașteptate lipse“⁹. Nici mitul nu poate fi explicat, ci ținut undeva ca o mută nedumerire.

Mai departe, Luca visează în tren „un fel de aparat cu pendul și cu un vârf de ac lăsând pe o hârtie de calc o urmă de cerneală roșie; trebuia să aduc vârful acului într-un punct din centrul hârtiei și nu reușeam; liniile roșii de pe hârtie se tot aglomerau și începeau să figureze pești, șerpi, dragoni, cai bălțați.“¹⁰ Este doar visul unui personaj, scrisul autorului, corpul autorului (o foaie de hârtie cu vene care creează imagini) sau o încercare de blazon? Senzația de sfârșeală aduce cu cea consemnată într-o scrisoare din Fundulea a lui Mateiu Caragiale către soția sa. „Astăzi dimineață eram iarăși în scădere; seara trecută am avut un acces foarte curios de friguri, peste trei ore am fost completamente înghețat, afară de cap care-mi dogora de căldură și cu niște dureri în spate și șale teribile(...) când m-am dat jos din pat, eram ca după o noapte de tren, fără sleepeng“¹¹.

O altă latură a analizei, propusă ca metodă critică de Gheorghe Crăciun, este somatografia. „Personal cred că abia o astfel de cercetare ar fi în măsură să asigure distincția dintre temele exterioare, asumate la comandă sau pur și simplu mimetic, și cele interioare, prin care scriitorul depășește ideea că literatura e simplul rezultat al unei comenzi sociale, dovedind că abia interiorizarea unui subiect, plecarea lui pe fondul psiho-senzorial particular al celui care scrie e în măsură să conducă la tensiune, contradicție, conflict cu ceea ce este dat, într-un cuvânt, la scriitură“¹². Se vede că Nedelciu proiectează și un discurs subiectiv, odată

⁶Din arhivele de la CNSAS, dosar deschis la data de 11 iunie 1981 și încheiat la 22 iunie 1987.

⁷ Al. Oprea, *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979, p. 252.

⁸ Mircea Nedelciu, *op. cit.* p. 36 (prefață).

⁹ Ibidem, p. 57.

¹⁰ Ibidem, pp. 57-58.

¹¹ Al. Oprea, *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979, p. 252.

¹² Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 68.

ce amendează gustul cititorului: „Dar, de fapt, nu te interesează în niciun fel ce simte cineva când nu mai are cuvinte să înțeleagă ce i se întâmplă. Poate că nu te interesează nici ce simte când își recapătă posibilitatea de a așeza în propoziții, fie și prea târziu, ceva ce i s-a imprimat cândva în simțuri. Tu vrei fapte. Fapte. Adică imagini, chipuri, voci, gânduri și conflicte între toate acestea, acumulări până la delir și revărsări ale unora într-altele (...). Tu vrei îngrozitoare fulgere și tunete de studio.”¹³ Îi va oferi în dar povestea Abrașilor.

„Gratuitatea critică” recomandată de Crăciun potențează calitatea de personaj a scriitorului, ca erou în reiterarea aceluiași mit. Fără nicio ezitare, se poate vorbi despre un mit al corpului. Lumea cărții nu este lumea „reală”, o „reflectare de imagini fără cuvinte”¹⁴, ci lumea corpului auctorial cu senzații și gânduri pe care se străduiește să le traducă în cuvinte: „Cum curge timpul în acea lume dacă mintea mea nu-l poate măsura în cuvinte și fraze sau măcar în tăceri cu funcție sintactică?”¹⁵ În plus, scrisul, un fel de lume de dincolo, cum spune Crăciun, implică și o utopie a corpului, singurul care nu poate fi salvat. „El rămâne în urmă, el îngheață, încremenește. În pagină el devine un surogat, o fantasmă. Așa și în lumea de dincolo, spiritele sunt niște apariții fantasmaticе, fantome, vedenii.”¹⁶

Desele senzații fiziologice (frica, frigul, spaima, foamea, somnul, răul intens, amețea) puse în legătură cu antilumile create și cu lipsa cuvântului („Inconsistența aceluia ospăț foarte bun la gust, foamea care îmi chinuia mai departe stomacul, amețea de care credeam că mi-o producea țuica lor cu gust de fructe uscate păreau înrudite de aproape cu inconsistența imaginii despre lume în absența cuvintelor, cu starea nefirească în care mă aflu de fiecare dată când nimeream la conac”¹⁷) sunt decorporalizări ale autorului necesare intrării în pielea omului nou produs de comunism: „Nu există, în toată proza noastră postbelică, o substanță socială atât de diversificată și ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepție.”¹⁸

Dualismul

Despre *Tratament fabulatoriu* se poate vorbi ca despre un rizom cu structură binară care produce la rândul lui alte elemente dublate. Concretețea lumii, marcată prin artificiiul bătutului la mașină de către copil, produce o alta, ficțională: lumea cărții. Epicul se sparge la rândul lui în universul „realității literare”, cu întâmplări banale, sociale, aventuri amoroase, chefuri, slujbe sau cariere și în universul irealității și inexplicabilului percepute de personaje.

Dubla imagine a lumii este marcată topografic și temporal. Lumea de la oraș este completată de cea de la sat (despărțit de două râuri), lumea țăranilor cu povești de cea a oamenilor școliți, țiganii nomazi cu cutumele lor, de oamenii de la conac care refuză deplasarea.

Exisă un timp al scrisului (dublul calendar, gregorian și iulian al Caragialilor), al autorului (în carte este mai și afară este octombrie), iar pe de altă parte cel ficțional, de la Fitotron, din sat și de la conac.

Personajele sunt copii ale lor înseși. De pildă, Gina Felina are o viață dublă, o dată ca personaj la teatru, fiind actriță, și apoi ca om și a doua oară ca soție și ca neobosită amantă. Interesante sunt cele două personaje care îl însoțesc pe Pictorul. Ele au identități inseparabile,

¹³ Mircea Nedelciu, *op. cit.* p. 79.

¹⁴ Ibidem, p. 125.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, pp. 201-202.

¹⁷ Mircea Nedelciu, *op. cit.* p. 134.

¹⁸ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 75.

sau cel puțin greu de diferențiat, fiind când Ramona și Stela (într-un singur personaj), când Stela sau Ramona. Un personaj care își refuză identitatea este muncitorul de la conac, care își schimbă numele în fiecare zi, în funcție de persoana cu care lucrează și căruia îi preia numele diminutiv.

Bibliografie

1. Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu. Roman cu o prefață a autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
2. Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.
3. Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
4. Oprea, Al., *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979

Acest studiu este realizat în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate“, Academia Română

I.D. SÂRBU AND HIS PLAYS: *ARCA BUNEI SPERANȚE*, *FRUNZE CARE ARD* AND *PRAGUL ALBASTRU*

Lucia ȘOPTERIAN (STRETE)

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: According to Ion D. Sarbu theater is another way of philosophizing. Being a devotee of the theater of ideas, when theaters were invaded by plays that idolized the socialist era, Ion D. Sirbu wrote by an assertion difficult as a playwright, the first collection of plays. His plays contain a multitude of symbols that emphasize, moreover, a dramatic feature of the work of Ion D. Sirbu, where the character plays an important role.

Keywords: theater, playwright, symbols, character, socialist era

Ion D. Sîrbu distinge literatura dramatică de literatura pentru teatru, cea dintâi prevalând asupra celei de-a doua, convingere care își are sursa în climatul ideologic din cadrul Cercului Literar de la Sibiu. Într-un articol publicat pe vremea când era secretar literar al Teatrului din Craiova, Ion D. Sîrbu delimitează ideea de teatru de ideea de literatură, observând că teatrul adevărat nu poate exista în afara literaturii, pentru că nici un scriitor serios de teatru nu se îndoiește că face literatură, textul literar constituind valoarea de bază, în timp ce spectacolul reprezintă interpretare artistică.

Convins ca teatrul este un alt mod de a filosofa, fiind un adept al teatrului de idei, într-o perioadă în care teatrele erau invadate de piese care omagiau formarea conștiinței socialiste, Ion D. Sîrbu s-a remarcat printr-o afirmare dificilă ca dramaturg, cu prima culegere de teatru, *Arca Bunei Speranțe*, cu piese precum *Frunze care ard*, *A doua față a medaliei*, *Amurgul acela violet* și cu comedii-eseu precum *Bieții comedianți*. Există aici o multitudine de simboluri care subliniază, de altfel, o caracteristică a operei dramaturgice a lui Ion D. Sîrbu, filosofarea prin detenta simbolică a figurației caracterologice. Emblematic este, în acest sens, enunțul „Și sufletul omului este o Arcă...”¹, dar și diferite alte simboluri prezente în text, precum simbolul clepsidrei, ca sinteză a celor trei forme de timp de pe Arcă și anume timpul biologic reprezentat de Noe și Noa, timpul istoric simbolizat de vasul în sine și timpul fertilității, marcat de către Ara. Teatrul lui Ion D. Sîrbu este un teatru de idei, idei exprimate prin simboluri și nu prin metafore. „Lui Sîrbu (...) i se pare aici mai scurt și mai adecvat drumul idee-simbol decât drumul imagine-metaforă.”¹

Componenta esențială a dramaturgiei lui Ion D. Sîrbu este *personajul*. Personajele din teatrul lui Ion D. Sîrbu se caracterizează printr-o mare diversitate, tipologică, umană, socială, astfel încât, „dincolo de masca ideologiei la care acestea aderă prin voința creatorului lor, și care ne face să zâmbim, ori, și mai grav, să abandonăm lectura, sunt entități umane care trăiesc cu adevărat, iar, de cele mai multe ori, principiul dramatic care le acționează are la bază sentimente deosebit de puternice”². Dramaturgul se impune prin „capacitatea de a crea personaje pitorești, fără o utilitate scenică imediată, care pot fi scoase ușor din ecuația piesei, dar care plac”³.

¹ Ioan Lascu, *Ion D. Sîrbu: cultural și etnic*, în Familia, nr. 6, 1999, p. 88

² Ion M. Tomuș, *Dramaturgia lui I.D. Sîrbu*, în „Verso”, nr. 71, 16-31 octombrie 2009, p. 19

³ Ibidem

Arca Bunei Speranțe este o parabolă a speranței, așa cum reiese din titlul piesei, cu personaje ce au anvergură simbolică și mitică. Punctul de plecare al piesei este motivul biblic al potopului, însă scriitorul face uz de elemente moderne și ultramoderne, precum vasul pe care se petrece acțiunea. Singurii locuitori ai navei și, posibil, ai lumii sunt Noe, Noah și cei trei fii ai lor, Sem, Jafet și Ham, precum și Ara și Protos. Sem, Jafet și Ham sunt diferiți și ca fire și ca înfățișare, fiecare răspunzând de un anumit domeniu, astfel Sem este corpulent și lacom și răspunde de animalele de pe vas, Jafet este tânăr, plictisit și bețiv, el răspunzând de transmisiuni, în timp ce Ham este sportiv, fumează și răspunde de mașini. Sem este comparat de autor cu un ceasornic care întotdeauna întârzie, Ham cu unul care întotdeauna se grăbește, iar Jafet cu unul care măsoară timpul haotic. Ei au însă menirea de a păstra sâmburele vieții. Nava, care este a nimănui și a tuturor după cum afirmă Noe simbolizează omenirea aflată în pericol. Doar Ara știe să își apere dreptul la fericire și la viață, ea este frunză, floare și rod după cum afirmă Ion D. Sîrbu, în final îl alege pe Jafet de soț în pofida caracterului său cultivând astfel speranța și încrederea, mizând pe optimism și nu pe deznădejde, pe iubire și nu pe ură, pe viață și nu pe moarte. Un alt simbol este Protos: „Protos este personajul care, sub altă mască adăpostește fondul ființial prin care omenirea se poate salva, așa cum Ana din *Lupul și catedrala* este păstrătoarea și transmițătoarea aceluiași fond ființial, după ce Lupul, simbolul etnicității valahe a fost suprimat. Ca și Ana, Protos este mut până aproape de final, ceea ce demonstrează condiția lui supraistorică și supralinguală.”⁴

O altă dramă ce poate fi apropiată, tematic, expresiv și compozițional, de *Arca Bunei Speranțe* este *Simion cel Drept*, o dramă de inspirație rurală, intitulată inițial *Ciobanul care și-a pierdut oile*, dramă ce vizează dispariția satului de ciobani în urma urbanizării forțate operate de comunism. Astfel, Ion D. Sîrbu și-a dorit să reprezinte pe scenă un țăran, la fel cum a făcut-o cu un simplu muncitor, un miner, în piesa *Frunze care ard*. Prin Simion Albu, scriitorul evocă un om al muntelui, convins că trebuie să își apere vatra, pentru că aceasta este chiar sufletul său. Convins că „un plai fără oi e ca o biserică în care nu se roagă nimeni”, acesta ne amintește de figurile cu caracter cvasilegendar închipuite de Octavian Goga sau de Lucian Blaga. Simțindu-se obligat să evoce și lumea coloniei de mineri, Ion D. Sîrbu scrie piesa *Frunze care ard*, insistând asupra condiției tragice a minerilor, a căror viață se petrece mereu sub amenințarea muntelui, munca în subteran devenind un pact cu moartea semnat în fiecare zi. De altfel, această piesă a fost considerată de critica literară drept o piesă-document, prin numeroasele dimensiuni referențiale figurate aici.

Se poate spune că dramaturgia lui Ion D. Sîrbu a circumscris o gamă largă de teme și motive, ea fiind suficient de bine cunoscută și apreciată în timpul vieții scriitorului. Despărțirea sa definitivă de teatru e declanșată de insuccesul unei piese, insucces pe care îl privește cu luciditate amară: „Eu am avut o cădere meritată la Brașov cu piesa «Plautus și Fanfaronii», jucată atât de prost, încât am jurat să nu mă mai apropiu de nici un teatru, de nici o scenă. Am scris teatru pentru citit, ca și Blaga, ca și Radu Stanca. Gata. Am terminat. Am tras ultima cortină. Cu tot ce am în sarsana, am trecut în Proza Mare. Linia ardelenescă a lui Slavici, Rebreanu, Pavel Dan – întreg romanul realist-țăranesc, îl consider închis; visul meu este să realizez o proză caragialesco-matein-swift-hašek-Ilf și Petrov-Zoscenco-Candide-voltaireiană...”.

După moartea lui Ion D. Sîrbu, centrul de interes se deplasează în spațiul prozei, al corespondenței și al jurnalului intim. În ceea ce privește contingentele dramaturgiei lui Ion D. Sîrbu cu spațiul etnicului și al miticului, Ioan Lascu precizează că „abundența ideilor și a simbolurilor face ca filonul cultural să devină prima coloană de susținere a edificiului textual al operei lui Ion D. Sîrbu. Pe lângă duhul regenerator al povestirii, pe lângă patosul ideii, Sîrbu este marcat și de obsesia culturii, a filosofiei, a literaturii. Cum se și revendică de altfel,

⁴ Ibidem, p.91

el este un gânditor de tip ardelenesc, transilvan: riguros, didactic, retoric, savant, prob și patriot, umanist în sens larg. În același spirit transilvan, prin cultural, Ion D. Sîrbu ajunge la *filonul etnic*, a doua coloană de susținere a gândirii sale, este adevărat, mai discretă, uneori estompată, dar foarte frecvent zărită în plan secund. Se întâmplă adesea ca Sîrbu să se apropie atât cultural cât și etnic prin politic sau istoric; aceștia sunt stimuli de insatisfacție, căci aparțin de obicei realității mediate sau recente, iar culturalul și etnicul reprezintă refugiile, stimulii de reechilibrare, de compensație și în același timp suportul speranței”⁵. Același critic consideră că, dispuse în plan psiho-moral, culturalul și etnicul sunt cele două componente fundamentale care alimentează eul torturat al scriitorului, bântuit uneori de fantasma eșecului și a morții.

Pe lângă filonul cultural și etnic, în opera lui Ion D. Sîrbu este prezentă și dimensiunea fantasticului, mai ales în unele piese de teatru precum *Pragul albastru*, unde, deși avem de a face cu o piesă de coloratură istorică, resimțim amprenta unei perspective ontologice, încadrate de un spațiu și un timp decupat cu minuție). Este o dramă în trei părți, în care Lazarus, cavaler al Sfântului Munte împreună cu Adam, slujitorul său ajung într-un sat de țărani aurari, satul Roșia și profită de bunăvoința sătenilor pentru a se îmbogăți. Lazarus se prezintă ca Înalt Preasfințitul, se arată la biserică a doua zi alături de preot și le spune sătenilor că satul lor e binecuvântat, că se va construi o biserică pe muntele Athos cu aurul dăruit de săteni, iar în schimb sătenii se vor bucura de o minune în șapte zile și anume vor învia șapte oameni. Astfel, toți cei care vor să le fie înviat cineva drag vin la biserică cu sacul de aur și sunt curioși să afle de la Lazarus cum va fi posibilă o astfel de minune. Lazarus le explică că este o sămânță pentru fiecare, sufletul, și astfel morții, alcătuiți din pulbere și fum vor învia în carne și oase. Prima demonstrație e făcută cu Adam, fiul familiei gazdă care de fapt nu murise așa cum știa familia sa, ci era adormit. Bineînțeles că înainte de a-l aduce familia e înștiințată să nu creadă tot ce va zice „înviatul” pentru că el halucinează, relatând experiențe reale, cum că a fost găsit la turci și cumpărat de Lazarus.

Sătenii din Roșia trăiesc tot felul de fantasmе, himere, stări halucinatorii, natura însăși dă semne că își iese din matcă, oamenii încep să se îndoiască de calitățile lui Lazarus și au suspiciuni legate de construirea unei biserici acolo unde nimeni nu o să o vadă, ei preferând ca biserica să fie edificată la ei în sat. Pe Lazarus începe să îl mustre conștiința, îi apar în vis tot felul de persoane, printre care și Ana, cea care se aruncase în lac și pentru care s-a dat o pungă de aur pentru a fi readusă printre cei vii. Aceasta îl tulbură spunându-i că viața lui se întemeiază pe întuneric și minciună, pentru că a sărăcit oameni simpli și adevărați. Lazarus invocă motivul pietrei filozofale, atât de cunoscută și căutată în Occident, dar Ana îi spune că își face în mod inutil iluzii în ceea ce privește piatra filozofală, pentru că el nu o va găsi, deoarece s-a jucat cu viața oamenilor simpli, a celor care cunosc legea echilibrului între viață și moarte. În final Lazarus moare, Ana spunându-i că, dincolo de pragul pe care îl va trece, îl așteaptă marea albastră: „*Pragul albastru* nu este o variantă optimistă a romanului, dar este o dramă a adevărului și a resuscitării identității.”⁶ Ana este un simbol, ea întruchipează „partea curată din sângele celui căzut în păcatul de moarte al profanării legilor sacralului.”⁷

Lui Ioan Lascu i se pare relevant faptul că între postumele lui Ion D. Sîrbu nu figurează nici un text dramatic, de unde și concluzia că acesta se epuizase ca dramaturg înainte de 1989 „Sîrbu se disimula în dramaturgie; acolo el este elaborat, acceptă convenția,

⁵ Ioan Lascu, *Ion D. Sîrbu: cultural și etnic*, în „Familia”, nr.6, 1999, p.89

⁶ Ibidem, p. 95

⁷ Ibidem, p. 94

își supraveghează discursul”⁸ chiar dacă textul dramatic implică multă strictețe și rigoare, iar narațiunea și lirismul sunt înlocuite de dialog „care este sursa și agentul tuturor tensiunilor”⁹.

O gamă variată de simboluri se regăsește și în piesa *Covor oltenesc*, piesă al cărei titlu este explicat de Paul, unul dintre personaje; acesta spune că toamna, natura văzută de sus, din zbor, arată ca un covor oltenesc, țărâncile neinventând aceste combinații de culori, ci pur și simplu pictând țara așa cum arată ea privită din cer. Covorul joacă un rol important în piesa de teatru, el devine o marfă de schimb prețioasă, apreciată atât de Leoneanu, care își dorește un asemenea covor în biroul său, aproape de masa de scris sau Florica, cea care aduce în casă un astfel de covor și o poartă pe mama sa să îngenuncheze explicându-i semnificația fiecărui model. Există aici și simbolul cifrei trei și șapte pentru că frunzele țesute pe covor sunt în număr de trei, pupezele sunt înconjurare de șapte ori de o creangă. Covorul este și un loc potrivit pentru un ritual de inițiere, o ușă spre marea grădină a lumii. Acest covor marchează existența mai multor personaje din piesă, precum Arthur, Maria și Andrei, personaje ale căror destine se concentrează în jurul simbolisticii covorului.

Dramaturgia lui Ion D. Sîrbu se impune prin diversitate tematică, chiar dacă piesele sale nu au fost jucate după moartea sa, centrul de interes mutându-se asupra domeniilor prozei, corespondenței și jurnalului. Paradoxal e că în timpul vieții Ion D. Sîrbu s-a impus mai mult ca autor dramatic. Cea mai jucată piesă a sa atât în țară cât și în străinătate a fost *Arca Bunei Speranțe*, iar singura jucată după moartea sa a fost *Pragul albastru*, în anul 1991 la Teatrul Național din Craiova. Dramaturgia lui Ion D. Sîrbu a fost, în cele din urmă, un pariu estetic pe care scriitorul pare să nu-l fi câștigat în întregime. Piese sale, unele datate, cu subiecte din recuzita tematică a literaturii marcate de tarele ideologice ale comunismului, se remarcă, cele mai bine realizate dintre ele, prin construcția unor personaje dinamice, vii, credibile, prin atmosfera verosimilă, dar și prin unele soluții dramaturgice viabile.

Bibliografie:

1. Sarbu, Ion D., *Teatru*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976
2. Sarbu, Ion D., *Bieții comedianți*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1985
3. Sarbu, Ion D., *Arca Bunei Speranțe (teatru comentat)*, București, Editura Eminescu, 1982
4. Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi Români Contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983
5. Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și enciclopedică, Buc., 1978.
6. Măciucă, Constantin, *Motive mito-poetice*, Editura Eminescu, București, 1986
7. Vulcănescu, Romulus, *Mitologia română*, Editura Academiei R.S.R., București, 1987

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

⁸ Ibidem, p.88

⁹ Ibidem, p.88

CRITICAL RECEPTION OF THE NOVEL *LIFE ON A PLATFORM* BY OCTAVIAN PALER

Judit-Mária SZILÁGYI (SZÖVÉRFI)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: This paper approaches the critical vision on criticism, the critical reception of the novel Life on a Platform written by Octavian Paler. It follows that change of paradigm which can be seen between the two periods included in this paper, before 1989 and after December 1989. This change of paradigm is the result of a different cultural context. Even if the purpose of the paper is not to include an ideological type of criticism, there are some attempts to prove that the exegetes belonging to the period before '89 are promoters of the aesthetical value and they struggle to maintain culture, elements of culture.

Keywords: criticism, (post)communist period, aesthetical, ethical, ideological, Life on a Platform, Octavian Paler.

Romanul *Viața pe un peron* este opera capitală a scriitorului Octavian Paler; prima ediție apărută în anul 1981 a stârnit interes în rândul criticilor vremii. Urmărind îndeaproape exegeza literară, observăm că receptarea acestei opere poate fi privită pe două perioade, una din 1981 până în anul 1989, iar apoi cea postdecembristă. Pe parcursul acestei analize propunem o viziune exegetică și diacronică asupra romanului *Viața pe un peron* de Octavian Paler, unde se vor identifica punctele de inflexiune și punctele de diferență, raportându-ne la cele două perioade literare/politice, care marchează o modificare de paradigmă.

Prima parte a studiului vizează perioada de dinaintea anului '89 și încearcă să ofere o radiografie a interpretărilor exegetice din vremea respectivă.

Un prim nume reprezentativ al criticii estetice și etice¹ este Eugen Simion, care la un an după apariția romanului consideră că romanul este o „parabolă amplă”², în care nu cade accentul pe limbajul fastuos, aluziv, ci pe implicația morală a parabolei și pe dialectica ideilor. Epica lui este indeterminată, misterioasă „adevătată până la un punct genului parabolic”³. Eroul este comparat cu personajele lui Faulkner, omul ca o sumă de eșecuri, deoarece personajul din *Viața pe un peron* este un individ, care se confesează, viața lui fiind un șir de pasiuni eșuate, la care vrea un răspuns, nedorind să rămână cu impresia că aceste pasiuni ratate au fost în zadar. Profesorul de istorie retras într-o gară pustie, din frică și nu din înțelepciune prin scriitură vrea să se salveze din ghearele fricii și represiei. Totul stă sub semnul confesiunii, iar această spovedanie sugerează o mare energie interioară, deoarece omul care optează pentru destinul de sfânt are de învins condiția de șobolan. E mult mai important modul în care își primește individul destinul, astfel facem legătură cu motto-ul de la începutul romanului, care îi aparține lui Wilhelm von Humboldt „Modul în care omul își acceptă destinul este mai important decât însuși destinul său.”⁴ Latura existențialistă care

¹ În sensul oferit criticii lui Eugen Simion - ca precursor a ceea ce se numește în literatura *ethical criticism* -, de Andrei Terian în *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

² Eugen Simion, „Romanul parabolic”, în rev. *România literară*, XV, nr.7, 11 februarie 1982, p. 10.

³ *Ibidem*, p. 10.

⁴ Octavian Paler, *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009, p. 20.

oglindește problematica eseurilor lui Camus⁵ și numele lui Franz Kafka⁶ este pusă în termenii unei fabule în care simbolurile (îmblânzitorii de cobre, dresorii de câini, mangustele imperfecte...) dedublează ideile exprimate în lungi și remarcabile eseuri.⁷ Dedublarea la acest individ duce la o stare de dezagregare a imaginii normale, din această stare își revine citind o povestire de Zweig, unde un individ înnebunește jucând șah orb. Personajul din roman vrea să lupte împotriva destinului, iar acest aspect ne duce cu gândul la literatura lui Malraux, afirmă Eugen Simion. Chiar dacă din punct de vedere istoric Eugen Simion scrie această critică în anul 1982, totuși amintește de regimul totalitar, într-un stil subtil, afirmând că individul dorește mai degrabă să elucideze relația misterioasă cu mecanismul unei istorii care cultivă în om frica și diperarea. Această subtilitate a criticii lui Simion poate fi demonstrată prin faptul că după ce vorbește de această istorie, în care trăiește personajul din roman, automat în următoarele enunțuri se folosește de simbolurile din roman, și amintește de revoluția franceză și de Robespierre, astfel mascând adevărata istorie despre care este vorba în romanul lui Octavian Paler. Ca metodă critică observăm un balans între metoda cronicărească și cea tematic-simbolică specifică influenței franceze care se resimte încă din anii '60 în exegeza românească.⁸ Prin această metodă criticul reușește să vorbească despre simbolistica țipătului femeii din roman, care arată „țipătul libertății sugrumate”⁹ al cuvântului răzvrătit, dar eufemizat. Eugen Simion consideră că realul este încetoșat și se pierde în halucinație, iar introducerea confuziei de planuri și suprapunerile temporale sunt utilizate de autor intenționat pentru a întări nota de ambiguitate și puterea de sugestie parabolei. Concluzia criticului accentuează că discutăm despre „un roman de idei în sfera morală [...] o carte incitantă, mizând pe romanescul și acuitatea ideilor.”¹⁰ Ceea ce se dezvăluie din critica lui Eugen Simion este pe de o parte obiectivitatea și exigența, respectul părerii contrare, admirația nedisimulată față de o operă literară de valoare, riscul judecății severe, demonstrate cu suficientă finețe, asumate cu rigoare și siguranță¹¹, iar pe de altă parte un construct critic aflat sub influența cognitivismului cultural¹² care presupune o lectură comparată ce articulează interferențele culturale: de la *Procesul* și *Castelul* lui Kafka, *Ciuma* lui Albert Camus, *Greața* lui Jean Paul Sartre, *Deșertul tătarilor* lui Dino Buzatti, *Rinocerii* de Eugen Ionescu, sau *Așteptându-l pe Godot* al lui Beckett.

⁵A se vedea articolele lui, Marcea Pompiliu, „Eveniment literar”, în rev. *Contemporanul*, nr.9, 26 februarie 1982, p.10, Manu Emil, „Asceza parabolei, în *România literară*, Chifu Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane”, în rev. *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982, p.4, Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 148., Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 525, deoarece în fiecare abordare se oferă referiri la asemănările dintre romanul lui Octavian Paler și Albert Camus.

⁶A se vedea articolele lui Mitrea Muthu, „Omul și cobra”, în rev. *Steaua*, XXXIII, nr. 3, martie 1982, p.14, Nicolae Steinhardt, *Critică la persoană întâi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 149 - ambele amintesc de asemănările din opera lui Octavian Paler și Franz Kafka.

⁷Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, București, 1984, pp. 524-525.

⁸ Pentru mai multe detalii a se vedea Alex Goldiș, *Critica în tranșee: de la realism socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

⁹Eugen Simion, *art. cit.*, p. 10.

¹⁰Eugen Simion, *op. cit.*, p. 528.

¹¹Iulian Boldea, „Eugen Simion - critica apolinică” în vol. *Paradigme ale criticii literare postbelice*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 22

¹²Cf. Caius Dobrescu, *Plăcerea de a gândi. Moștenirea intelectuală a criticii literare românești (1960-1989), ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor cognitive*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

De asemenea, criticul apolinic Cornel Moraru - cum îl numește Iulian Boldea - la un an după apariția romanului *Viața pe un peron*, identifică precum Eugen Simion elementele de confesiune, dialogul de idei, dar, Cornel Moraru afirmă că tot „subiectul romanului ar putea fi redus în întregime la un țipăt sau la această implorare ultimă fără nicio speranță: <Doamne, apără-mă de mine însumi>.”¹³ ultimele cuvinte de la finalul romanului. La Cornel Moraru analiza operei, interpretarea romanului pornește de la acest țipăt, care este un semn că eroul nu se mai suportă pe sine însuși, astfel se refugiază în pustiu, ultimul loc în care se mai poate refugia, camera, unicul loc securizant în care mai crede¹⁴. Personajul din roman este un individ, care nu și-a găsit cea mai potrivită formă de devoțiune, idee pentru care merită să se jertfească. Această constatare a lui Cornel Moraru apare și la Motoc Nicolae, diferă doar abordarea: dacă pentru Cornel Moraru romanul este un eseu alegoric justițiar, pentru Motoc este o oglindire a vieții din prisma omului moral „proiectând întâmplările prin care trec în lumina difuză a fantasticului”¹⁵. Opera discutată devine astfel un roman eseu, un text hibrid în care sensul istoriei comuniste este străveziu prezentat prin alegorie și parabolă. Atenție doar că totul se proiectează într-un spațiu limitat, mărginit.

Un alt punct de inflexiune se poate identifica la Cornel Moraru și Eugen Simion, în ceea ce privește latura existențialistă a romanului, dedublarea ființei, procesul care poate fi un proces al propriei vieți, identificarea eroului, ca un împlânzitor de cobre, scriitura ca principalul mod de existență. Cornel Moraru concluzionează articolul său spunând că „*Viața pe un peron* e un roman al condiției umane, un document de conștiință și arta impecabilă a cuvântului- a puterii cuvântului de a înfrunta spaima și întunericul.”¹⁶ Această constatare este una specifică vremii, nici Cornel Moraru, nici Eugen Simion nu putea vorbi deschis despre puterea nimicitoare a totalitarismului, dar subtil ambii critici o remarcă, ca cititorul de critică să o poată deduce. În același timp, Cornel Moraru scoate în evidență arma scriitorilor împotriva demagogiei timpului, care era, este și va fi puterea cuvântului, care întradevăr are o valoare și o putere incontestabilă.

Pe de altă parte, în 1984 tot criticul Cornel Moraru constată, că romanul în substanța lui, e un eseu, asemenea scrierilor anterioare, deoarece premisele romanului stau în scrierile anterioare.¹⁷ Teroarea și frica sunt scoase în evidență, doar că apar prezentate în contextul celorlalte opere paleriene, *Apărarea lui Galilei* și *Scrisori imagine*. Aici frica este deja identificată ca fiind un fenomen social. Inchiziția și sfînxul lăuntric poate fi un simbol pentru perioada în care Octavian Paler încearcă să lupte cu puterea nimicitoare a perioadei comuniste. Concluzia lui Cornel Moraru distinge specificul operei prin alinierea la un diarism confesiv¹⁸, un „nesfârșit monolog al singurătății eroului, cu pateticele pledoarii justițiare, constituie un argument pentru viață, pentru triumful asupra fricii”¹⁹, argumentul fiind unul de natură gnomică: faptul că nu te poți lupta împotriva fricii, dar poți să refuzi frica. Tocmai această luptă împotriva fricii este lupta lui împotriva terorii. Astfel ajungem la o abordare a lui Nicolae Steinhardt, care susține că principala modalitate de a putea supraviețui împotriva terorii este misterul, condiție necesară a oricărui terorism, acest lucru apare pentru că nu se poate „realiza o împăcare sau măcar un *modus vivendi* între cei doi factori: terorist și terorizat.”²⁰ Aici apare și deosebirea dintre vechile despotisme și teroare, primul punând

¹³Cornel, Moraru, „Viața pe un peron”, în rev. *Vatra*, XII; nr. 4, 20 aprilie 1982, p.4.

¹⁴*Idem*.

¹⁵Nicolae Motoc, „Alegoriile unui moralist”, în rev. *Tomis*, 17, nr. 2, mai 1982, p. 7.

¹⁶Cornel Moraru, *art. cit.*, p.4.

¹⁷Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 145.

¹⁸Această idee este susținută și de Mircea Muthu în *art.cit.*

¹⁹*Idem*.

²⁰Nicolae Steinhardt, *Critică la persoană întâi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, pp. 149-150.

stăpânire pe trupuri, ultimul pe suflete, pe minți. Tocmai din cauza aceasta Steinhardt este singurul critic unde teroarea, „sistemul închis” apare prezentat în mod deschis fără simboluri, fără raportare la situația altor țări. De asemenea, apar prezentat și consecințele terorii, care ar fi umilirea și „desființarea celor mai mărunte rămășițe ale respectului de sine, mândrie, demnitate și altor prostii și insolente de același soi.”²¹ Remarcarea celui mai important merit al romanului, în viziunea lui Steinhardt, este magia, cercul trasat de terorism în jurul individului, e un cerc hipnotic, iluzoriu, tocmai din cauza aceasta apar împlânzitorii de cobre. Aceasta ar fi calea cea mai bună ca eroul să se destăinuie să se spovedească, cea mai bună cale de izbăvire, care este una psihanalitică. N. Steinhardt crede că împotriva terorii nu te poți apăra, actul de acuzare e tot una cu osândirea, dar rolul literaturii e să scoată în evidență teroarea, pe care nu o poate trata, medical, dar o poate descrie. Astfel ajungem și în cazul acestei abordări la scriitură, care e pilonul esențial al scriitorului, al creatorului de artă literară. Steinhardt concluzionând, că „iată și imaginația (pasă-mi-te fundament al creației literare) este bună la ceva.”²²

În viziunea lui Mircea Martin compoziția romanului nu este una omogenă, această idee fiind susținută și de Craia Sultana într-un articol apărut la un an după apariția romanului.²³ Mircea Martin identifică romanul lui Octavian Paler, ca fiind un roman ezoteric, o intrigă polițistă, o anecdotă stranie, pe alocuri chiar exotică²⁴. Ca modalități de reprezentare vorbește despre un personaj cu precădere problematizant, care prin procedeul introspecției se autoanalizează.

Dacă am amintit de dedublarea ființei la Eugen Simion, la Cornel Moraru, dar nu putem trece cu vederea de la un alt studiu, care apare la doi ani după apariția romanului, în care este susținut același principiu al dedublării ființei și al conștiinței doar că aici se consideră ambiguizantă labirintică și manieristă.²⁵ În schimba la Virgil Podoabă, dedublarea este percepută ca o dialogizare bivocală, care sunt semnele a două viziuni asupra omului, una clasică, plină de mituri și soluții existențiale contestate (înțeleptul, profetul și sfântul) și alta modernă, rămasă fără mituri și fără Dumnezeu, dominat de mitul cel nou al puterii și al fricii, un om revoltat, plin de speranță. Povestea vieții îi apare ca un șir de pasiuni eșuate, astfel mereu va reveni, în cerc, la început, în același punct zero al ezitării, ca punct de reper, astfel este numit un ouroboros.²⁶ Renaște continuu din propria ezitare, „eterna reîntoarcere”. Astfel ființa sa va uni lumi și principii opuse în el: luptându-se șobolanul cu sfântul, fiara cu Dumnezeu, chtonicul cu celestul, infernul amintirilor și mlaștina subconștientului cu cerul rațiunii și speranței binelui cu răul, fabulația cu realitatea.²⁷ Această idee apare și la Gabriel Chifu „profesorul devine o alipire de termeni contrari”.²⁸ Concluzia lui Virgil Podoabă este că Octavian Paler în acest roman „nu apare [...] atât prin partea epică și imaginativă pre cât este la cea ideatică problematică și la artificii constructiv.”²⁹

²¹*Ibidem*, p. 150.

²²*Ibidem*, p. 152.

²³Cf. Craia Sultana, „Octavian Paler: *Viața pe un peron*”, în rev. *Luceafărul*, XXV, nr.12, 20 martie 1982, p.2.

²⁴Cf. Mircea Martin, „Morală parabolei”, în rev. *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982, p.8.

²⁵Cf. Virgil Podoabă, „*Viața pe un peron* de Octavian Paler”, în rev. *Familia*, 19, nr. 1, ianuarie 1983, p.7.

²⁶Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol.3, P-Z, traducere realizată după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”, Editura Artemis, București, 1993, p. 308.

²⁷Cf. Virgil Podoabă, *art. cit.*

²⁸Chifu Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane”, în *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982, p.4.

²⁹Cf. Virgil Podoabă, *art. cit.*

A doua parte a studiului vizează critica perioadei postdecembriste asupra romanului *Viața pe un peron* de Octavian Paler. Se poate observa schimbarea de paradigmă culturală în interpretarea romanului, acest lucru i se datorează faptului că exegeții și în perioada comunistă au contribuit la păstrarea valorilor estetice, astfel fiind promotorii acestor valori. Având un context cultural diferit totuși au încercat să reclame efectele negative ale puterii totalitare, acesta neputând nimici adevăratele valori culturale.

În 1990 Cornel Moraru rupe împânzirea criticii dinainte de revoluție și vorbește deschis despre regimul totalitar și puterea nimicitoare a acestuia reintrepretând rolul lui Octavian Paler în literatură afirmând: „e unul dintre cei mai consecvenți luptători împotriva răului absolut încarnat de regimul totalitar”³⁰ Aici mai multe opere sunt vizate de critic, și reanalizate dintr-o altă perspectivă, din latura unui critic, care are dreptul de a spune lucrurile pe nume, de a dezvălui adevăruri, care până atunci trebuiau camuflate în simboluri și alegorii, astfel dezvăluie că romanul e un discurs împotriva fricii, aceasta poate fi frica de ordin existențial, de ordin social, dar, în același timp și „un coșmar al întregii colectivități”³¹.

Ștefan Borbély într-un articol din 1992 susține că în romanul lui Octavian Paler există o paralizie generalizată, datorită căreia toate personajele devin, indiferent de voința lor, victime³². Această remarcă este susținută prin perioada în care s-a scris romanul, și scoasă în evidență faptul că teama era generată de elementul socio-politic, la care există o revoltă caldă în roman, doar că nu putea fi susținut în mod direct din cauza perioadei în care apare. Apar foarte multe analogii dintre romanul lui Paler și scrierile lui Orwell, sau drama ori romanul lui Samuel Beckett.³³ Aceste legături oglindesc poate și mai bine că fiecare scriitor, la vremea apariției romanului, gândea mai mult despre roman, decât a putut scrie critica vremii. Modernitatea discursului critic rezidă și în viziunea distopică pe care o surprinde exegeza în opera lui Paler; romanul comunică astfel în subsidiar cu *Al doilea mesager* al lui Bujor Nedelcovici, *Perimetrul zero* al Oanei Orlea sau *Adio, Europa!* a lui Ion D. Sârbu:

„Astfel, insolita carte, o certă reușită, în perimetrul căreia se intersectează linii de forță venite din varii direcții, de la existențialism la Orwell la parabola morală de extracție camusiană, înțesată de simboluri și punctată de o voluptate dilematică a dedublării, a alimentat în subsidiar un consens tacit al receptării, datorită căreia- suntem azi în măsură s-o apreciem- impactul ei asupra conștiinței publice a fost mai acut decât acela pe care îl lăsa să se întrevadă fervoarea exegetică din rândul intelectualilor.”³⁴

Se demonstrează astfel schimbarea exegezei literare din perioada postdecembristă asupra romanului.

Un alt studiu dedicat reevaluării și relecturii unor cărți realizate în perioada comunistă de Bianca Burța, sugerează că romanul lui Octavian Paler nu se poate eșeza lângă cărțile demascatoare, lângă romanele esopice ale comunismului. Acest roman trebuie așezat pe un alt raft, decât ce pe care se pot pune parabolele politice, spune scriitoarea, susținând această idee prin afirmația lui Daniel Cristea Enache din prefața romanului, editat în 2009 de Editura

³⁰Cornel Moraru, „Conștiința nemulțumită”, în *Vatra*, 20, nr.6, iulie 1990, p.6.

³¹*Idem*.

³²Ștefan Borbély, „Sfârșit de partidă”, în *România literară*, 25, nr.8, 12-12 martie 1992, p.10.

³³A se vedea următoarele articole Barbu Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura „Scrișul Românesc”, Craiova, 1993, p. 254., deoarece amintește de asemănările dintre romanul lui Beckett și romanul lui Octavian Paler.

³⁴*Idem*

Litera³⁵, „...cartea lui Octavian Paler nu are acea suspensie a alegorismului încărcat, stufos, ferindu-i pe autori de amenințarea cenzurii.”³⁶ În studiul Biancăi Burța este sistinută idee că romanul este un discurs asupra singurătății, calustrării și vinovăției omului modern în genere, și abia în subsidiar este o parabolă a anilor de comunism în România. O altă remarcă foarte importantă este că autoarea nu vede în împlânzitorii de cobre doar agenții de Securitate ci crede cu precădere că aceste personaje din romanul lui Paler ținesc însă mai departe.³⁷

Nicolae Oprea într-un studiu realizat despre Octavian Paler afirmă că romanul *Viața pe un peron* este un jurnal, ca și toate operele autorului, în care „se oglindește personalitatea scriitorului, nu spre a se admira narcisiac ci spre a se cunoaște pe sine în profunzime”³⁸.

O abordare identitară găsim la Alina Crihană în studiul „Narațiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică posttotalitară” în care se dovedește substratul biografic al romanului, faptul că această scriere este o ficțiune biografică, autoarea se folosește de un termen abordat de Ion Simuț, conform căreia proza lui Paler poate fi citită ca „variantă la un autopotret”, parcă ar fi niște cioburi de sticlă pe care cititorul trebuie să le așeze „cap la cap, refăcând, în planul lecturii, ceea ce autorul împrăștie, în procesul, transpus scriptic, al (re)construcției identitare, adică puzzle-ul fascinant al spațiului autobiografic”³⁹.

Autoarea consideră opera lui Octavian Paler „o operă deschisă adică o alegorie politică despre lumile totalitare, înscrisă într-o parabolă a condiției umane. Identifică mai multe grile de lectură prin care se pot interpreta operele parabolice ale lui Octavian Paler, printre care lectura în grilă identitară, care poate fi doar una dintre multiplele modalități de interpretare.

Diferențiază „identitatea narativă” și „identitatea personală”, aici se folosește de un fragment-suport dintr-o altă operă semnificativă a autorului: „Sunt aproape convins acum că omul are, de fapt, trei vieți relativ distincte. Una, publică. Alta, particulară. Și alta pe care- în lipsa unei formule mai bune- aş numi-o <secretă>. Prin viață <<secretă>> înțelegând nu ceea ce ascundem de ceilalți, din pudoare sau din interes, ci aceea parte din noi asupra căreia nu avem niciun control – cum ar fi obsesiile, fantasmеle, visele, subconștinutul -- și unde nu ne putem minți. În viața publică și în viața particulară, am găsit o soluție defensivă, fie și rea. Dar, dacă împotriva pericolelor din afară te poți apăra lipindu-te cu spatele de un zid, cum s-o faci împotriva primejdiilor dinlăuntru? Aici n-am găsit nici un răspuns. Tot ce pot să spun despre această <<viață de dincolo de oglindă>> e că reprezintă imaginea mea cea mai fidelă, azi.”⁴⁰

Prin această afirmație autoarea demonstrează o altă grilă de lectură pentru interpretarea operei - cea identitară - care poate oferi o imagine mai fidelă despre viața autorului. De asemenea, evadarea din istorie, este analizată de exegeta lui Paler, ca fiind realizată printr-un spațiu al ficțiunii compensatorii, iar, acest proces este un fel de autism, care îi permite autorului, artistului să construiască un „zid” imaginar, iluzoriu împotriva terorii⁴¹.

Ceea ce trebuie remarcat în cazul ultimei referințe critice citate, este faptul că e o apariție aproape singulară în spațiul cercetării autohtone referitoare la opera lui Octavian Paler. Deși conferințele în domeniul filologic conțin și alte referiri sporadice la opera

³⁵Bianca Burța-Cernat, „Spovedanie într-o sală de așteptare”, în *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005, p. 12.

³⁶Daniel Crsitea-Enache, prefața romanul *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009, p.15.

³⁷Cf. Bianca Burța-Cernat, *art cit.*

³⁸Nicolae Oprea, *Opera și autorul*, Colecția Deschidei, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 119.

³⁹Alina Daniela Crihană, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, 2013, p. 79.

⁴⁰Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, Editura Polirom, 2009, p. 12.

⁴¹Cf. Alina Daniela Crihană, *op. cit.*, pp. 80-81.

autorului nostru, exegeza Alinei Crihană se încadrează în contextul cercetărilor instrumentale, bine conceptualizate în care se creează o abordare a textului prin intermediul unor grile culturale, dar și de influență naratologică. Hermeneutica autobiografică propusă de autoare este echilibrată, cu o dicțiune a ideii care deseori șochează cititorul. Echilibrul în formă și expresie ne dezvăluie un Octavian Paler *ce sculptează în datele unei biografii ficționalizate, în care, totuși, este refuzat pe de-a-ntregul*.

Din acest parcurs de istorie a receptării reținem ideea că opera lui Paler a fost supusă permanent unui echilibru hermeneutic, prin care dimensiunea confesiunii, a aspectelor autobiografice, alegorice și parabolice configurează un destin scriitoricesc care se încapățânează să nu rămână exilat în literatura comunistă și postdecembristă. Intelectualizarea emoției estetice devine percutantă în ochiul cititorului cronicar sau a filologului cercetător; ambele instanțe critice dețin în rezerva textului posibilitatea unor apropiate relecturi a operei lui Octavian Paler.

Bibliografie

Bibliografia operei:

Paler Octavian, *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009.

Bibliografia critică:

Barbu, Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura „Scribul Românesc”, Craiova, 1993.

Borbély, Ștefan, „Sfârșit de partidă”, în *România literară*, 25, nr.8, 12-12 martie 1992.

Burța-Cernat, Bianca, „Spovedanie într-o sală de așteptare”, în *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005.

Chifu, Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane”, în *Ramuri*, nr.5,

Craia, Sultana, „Octavian Paler: *Viața pe un peron*”, în *Luceafărul*, XXV, nr.12, 20 martie 1982.

Crihană, Alina- Daniela, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, 2013.

Cristea-Enache, Daniel, prefața romanului *Viața pe un peron*, Editura Litera, București, 2009.

Caius Dobrescu, *Plăcerea de a gândi. Moștenirea intelectuală a criticii literare românești (1960-1989), ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor cognitive*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

Goldiș, Alex, *Critica în tranșee: de la realism socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol.3, P-Z, traducere realizată după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”, Editura Artemis, București, 1993.

Manu, Emil, „Asceza parabolei”, în *România literară*, Chifu Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință. Lecturi contemporane”, în *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982.

Martin, Mircea, „Morală parabolei”, în romanul *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982.

Moraru, Cornel, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984.

Moraru, Cornel, „Viața pe un peron”, în *Vatra*, XII; nr. 4, 20 aprilie 1982.

Moraru, Cornel, „Conștiința nemulțumită”, în *Vatra*, 20, nr.6, iulie 1990.

Motoc, Nicolae, „Alegoriile unui moralist”, în *Tomis*, 17, nr. 2, mai 1982.

Muthu, Mircea, „Omul și cobra”, în *Steaua*, XXXIII, nr.3, martie 1982.

- Oprea, Nicolae, *Opera și autorul*, Colecția Deschidei, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.
- Podoabă, Virgil, „Viața pe un peron de Octavian Paler”, în *Familia*, 19, nr. 1, ianuarie 1983.
- Pompiliu, Marcea, „Eveniment literar”, în *Comtemporanul*, nr.9, 26 februarie 1982.
- Simion, Eugen, „Romanul parabolic”, în *România literară*, XV, nr.7, 11 februarie 1982.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Steinhardt, Nicolae, *Critică la persoană întâi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.
- Andrei Terian în *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

THE CHRISTIAN IMAGINARY. A POSSIBLE DEFINITION

Liliana DIACONU

University of Bucharest

Abstract: Narrative discourse based approach of Ernest Cassirer, C.G.Yung, Gaston Bachelard, Charles Mauron, Mircea Eliade, Henry Corbin and Gilbert Durand at mid-century is known as the theory of the imaginary.

To get to issue a definition of Christian's imaginary ought to be conducted a review of the historical imaginary, in a general sense. Religionist is essentially conflicting principles are continually confronting opposite, following the logic of the imagination, his speech is structured antithetical models: between good and evil, Christ and Antichrist. Christian discourse was the great confrontation between divin celestial and terrestrial, Satan and the Antichrist became symbols of cosmic disorder. Hero is ubiquitous, and the top of the hierarchy is the charismatic figure of the Savior, belonging to religious imaginary. No less significant is the influence of Christian imaginary posthumous great biblical charecters. They continue to act after death, sometimes with greater force.

The Christian imaginary can be interpreted from a double perspective: on the one side, an imaginary whose streams are dogmas and canons of Christian theologians and clergy characteristics; and secondly part an imagionary which feeds on the folk tradition with a strong folk and echo to be analyzed from a mythological perspective.

The Christian imaginary is incomprehensible content and images belonging to the imagination, the dominant value have biblical figures, saints and religious figures mythical hero and antihero, surprised in exceptional circumstances, with positive or negative influences; it is shaped like a journey of deification of being, which crosses the many fields to reach the light... the light of God.

Keywords: Christian imaginary, myth, symbol, image, God.

Abordarea discursului narativ întemeiată de Ernest Cassirer, C.G.Yung, Gaston Bachelard, Charles Mauron, Mircea Eliade, Henry Corbîn și Gilbert Durand la mijlocul secolului trecut este cunoscută cu numele de *teoria imaginarului*.

Pentru a ajunge să emitem o definiție a imaginarului creștin, se cuvine a fi realizată o trecere în revistă a istoricului imaginarului, în sens general. Înainte de a stabili inventarul instrumentelor de lucru în ceea ce privește imaginarul, prezentarea unui cuprins operațional referitor la acest termen se dovedește a fi util. Departate de a ne propune realizarea unei „filozofii a imaginarului”, este, însă, necesară semnificația funcțională a acestei forme (a imaginarului) și a tuturor structurilor care intră în trunchiul lui comun.

Înainte de a realiza o trecere în revistă a cercetătorilor preocupați de acest vast domeniu numit IMAGINAR, trebuie stabilită terminologia acestuia, care presupune pătrunderea și înțelegerea tuturor sensurilor pentru: semne, imagini, simboluri, alegorii, embleme, arhetipuri, scheme, ilustrări, diagrame, sinopsis.

Religiosul este în esență conflictual, principiile opuse înfruntându-se fără încetare, urmând logica imaginarului, cuvântarea sa fiind structurată pe modele antitetice: între bine și rău, între Crist și Anticrist. Discursul creștin a reprezentat marea confruntare dintre divin, celest și terestru, Satana și Anticristul devenind simbolurile dezordinii cosmice.

Eroul este omniprezent, iar în vârful ierarhiei se găsește figura carismatică a Salvatorului, aparținând imaginarului religios. Nu mai puțin semnificativă pentru imaginarul creștin este influența postumă a marilor personaje biblice. Acestea continuă să acționeze și după moarte, uneori chiar cu o forță sporită.

Imaginarul creștin popular însumează totalitatea imaginilor aparținând fanteziei, ținând cont de spațiile de reprezentare ale demoniacului, pe de o parte și, în egală măsură, de aura divină a acestora, prezentând însă stereotipii în construcție.

Sistemul imaginarului este alcătuit din patru elemente care se află într-o strânsă corelație, iar, din inter-relaționarea lor, acesta poate da naștere unor noi forme imaginative:

1. Arhetipul - luând în discuție imaginarul creștin, arhetipul divin și cel cristic sunt fondatoare ale lumii.
2. Mitul – recurge la imagini, creând o lume simbolică în care se reflectă omul și trăirile lui interioare.
3. Simbolul – prin raportare la imaginarul creștin, simbolul asigură un parcurs către o semnificație sacră, ritual, fiind chintesența imaginarului creștin.
4. Imaginea – din perspectiva imaginarului creștin, imaginea este foarte unitară, refuzând atributele alegorice și fiind o reprezentare a imaculatului și a maculatului.

Din păcate, însă, mitul rămâne o formă care ridică numeroase semne de întrebare în ceea ce privește definirea lui, după cum o să ne convingem în cele ce urmează. Dintr-o perspectivă personală, mitul poate fi considerat un cumul simbolic de imagini, menit să renască, fortificând creația și amplificând imaginația lectorilor. O mare parte a basmelor noastre au un nucleu mitic, care își face simțită prezența prin imagini, în spiritul tradiției populare, iar miturile sunt imaginate în aceeași manieră

Roger Callois afirma că mitul (...) aparține prin definiție colectivului, justifică, susține și inspiră existența și acțiunea unei comunități, unui popor, unei corporații de meseriași, sau a unui societăți secrete.¹ Platon admite că există o cale de acces la adevărurile nedemonstrabile grație limbajului imaginar al mitului: existența sufletului, lumea de dincolo de moarte, misterele dragostei (...). Imaginea mitică vorbește direct sufletului acolo unde dialectica blocată nu mai poate pătrunde,² după cum remarca Gilbert Durand. Cercetătorul român, Lucian Boia concepe mitul ca pe o construcție imaginară: povestire, reprezentare sau idee, care urmărește înțelegerea esenței fenomenelor cosmice și sociale în funcție de valorile intrinseci comunității și în scopul asigurării coeziunii acesteia.³

Astfel, un mit creștin poate fi inventat în întregime, el poate fi construit plecând de la fapte certe. Sfântul Gheorghe, Sfântul Andrei, Sfântul Nicolae sunt personaje reale și eroi mitici. În același mod, religiosul este în întregime mitizat, adică structurat și orientat în conformitate cu criteriile imaginarului.

Mircea Eliade, în „*Tratat de istorie a religiilor*”, demonstrează cum în toate religiile, chiar și în cele mai arhaice, se organizează un sistem de imagini simbolice, strâns unite în mituri și rituri, care decelează o pânză dincolo de istorie și care se află în spatele tuturor acestor fapte ale religiosului. Un proces mitic se realizează prin surplusul de informație ce imită un model arhetipal, ceea ce se poate observa și în creștinism: orice fapt de mare însemnatate din Noul Testament se repetă, fără a-l anula pe cel din Vechiul Testament, prin înlocuirea timpului profan cu cel sacru.

¹ Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, în românește de Viorel Grecu, Ed. Univers, București, 1975, p.31

² Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducere din franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboc, Ed. Nemira, București, 1975, p.134

³ Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Ed. Humanitas, București, 2000, p.40

Dacă deschidem discuția despre raportul tripartiției imagine-imaginație-imaginar, oprindu-ne inițial și firesc la imagine, putem afirma că aceasta este foarte unitară, refuzând atributele alegorice. Imaginarul creștin pornește de la felul în care imaginile specifice pot influența imaginația, iar imaginea are o pondere justificată în cadrul acestui concept, fiind creatoare de sens, după cum imaginația se află la originea spiritului uman. Se poate exemplifica acest lucru prin basmul popular, în ansamblul căruia sunt parte constitutivă simple fapte de viață, de cunoaștere, de inițiere și experiență etern umană și care sunt opere de imaginație. Tonul familiar lasă impresia că tot ceea ce ține de imaginar este spontan și presupune o familiarizare mai veche cu realitatea. Timpul și spațiul basmului se definesc ca un tărâm al imaginației. Ceea ce permite zidirea imaginarii este tocmai aspectul de fortareată al palatului împărațesc. Acesta devine loc de eliberare a destinului prin cuvânt, care în loc să anuleze imaginația, o întreține. Numai literatura populară poate aduce în plină lumină tăria enigmatică a vieții spirituale. Iar viața spirituală se caracterizează printr-o lucrare dominantă: ea vrea să se dezvolte, să se ridice, caută înălțimea. Imaginile epicii populare sunt lucrări desăvârșite ale spiritului uman în măsura în care ele ne ușurează, ne înalță. Aceeași literatură se pliază cultului Fecioarei, păstrându-și amprenta originală. Acest studiu se oprește la câteva repere ale valorii artistice în legende populare, care constituie eșantioane sugestive ale pătrunderii cultului marianic în epicul nostru. De asemenea, imaginea Fecioarei poate fi asimilată zânei bune din basm.

Prin imaginație ne adresăm realității primordiale: imaginii, iar cuvintele capătă viață prin imagini.

O valoare imaginară trebuie transfigurată într-o valoare și mai mare, în favoarea valorilor imaginației. Iar imaginarul prinde viață printr-o transfigurare a valorilor. O teză a imaginației se întreabă în ce mod imaginile grandioase, înălțătoare pregătesc dinamica unei vieți morale.

Simbolul, mitul, imaginea țin de substanța vieții spirituale, că le putem camufla, mutila, degrada, însă niciodată extirpa.⁴ Imaginile sunt prin însăși structura lor plurivalente.⁵ A avea imaginație înseamnă a te bucura de o bogăție interioară, de un flux neîntrerupt și spontan de imagini. Dar spontaneitate nu înseamnă invenție arbitrară. Etimologic, imaginație este solidar cu *imago*, reprezentare, imitare, și cu *imitor*, a imita, a reproduce. De data aceasta etimologia trimite atât la realități psihologice, cât și la adevărul spiritual. Imaginația imită modele exemplare – *Imaginile* -, le reproduce, le reactualizează, le repetă la nesfârșit. A avea imaginație înseamnă a vedea lumea în totalitatea ei; căci puterea și menirea *Imaginilor* constau în faptul că arată tot ce rămâne refractar conceptului. Așa se explică de ce omul lipsit de imaginație își pierde fericirea și se năruie – rupt de realitatea profundă a vieții și de propriul suflet.⁶

Încă din debutul prezentării conceptului de imaginar, întâmpinăm dificultăți majore de a da o definiție pertinentă a termenului, atât de expus în ultima perioadă în lucrări științifice complexe. De altfel, în literatura patristică s-a pus adeseori întrebarea dacă însuși Hristos poate fi considerat o reprezentare a unui om adevărat sau ca o *phantasia*.⁷ În momentul de față, limbile moderne europene fac o distincție clară a termenilor, ceea ce atestă o abordare corectă și obiectivă.

Miturile și simbolurile operează, de asemenea, cu imaginea. Dificultatea în abordarea imaginii provine tocmai din statutul ei ambiguu și în omniprezență, în chiar corpusul

⁴ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, Ed. Humanitas, București, 1994, p.14

⁵ Idem, p.19

⁶ Idem, p.25

⁷ Ferraris, Maurizio, *L'Immaginazione*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1996, p.7

demonstrației. Imaginarul se folosește de imagini, simboluri, mituri și arhetipuri, el nu e lipsit de idei sau de concept, ci primește imaginea acestora, iar imaginarul creștin reprezintă raportul dintre divinitatea invizibilă și imaginea lui Iisus Hristos.

Imaginarul creștin este ordonat printr-o sumedenie de factori, cum ar fi schematismul și rigorismul, iar multitudinea narațiunilor cu temă religioasă reprezintă un izvor imagistic și simbolic care au reținut permanent atenția omului credincios, mai ales că imaginarul hagiografic a fost foarte bogat reprezentat, fiind totodată și o sursă extraordinară pentru iconografie. Pe de altă parte, în imaginarul creștin popular, zona maleficului va fi transferată moștenirii creștine în mare cu trăsăturile ei antice, la care se vor adăuga scara morală a păcatelor, tipologia demoniacului, pedeapsa. Pornind de la venerarea figurii cristice, se dezvoltă o nouă ramură a imaginii sacre, ajungându-se la diferite forme de idolatrie, mariolatrică, cultul moaștelor care dau în timp o multitudine de teme și motive dezvoltării artei religioase, imaginii și, respectiv, imaginarului.

Imaginarul creștin, după cum o demonstrează iconografia, cultura scrisă aulică, cultura populară, hagiografia, este principalul martor al interpretării religiosului de către români, fiind modul în care ei înșiși și-au „povestit” și au înțeles credința. Acesta nu trece nimic cu vederea în preluarea figurii cristice, respectând toate planurile de memorare a credințelor și de proiectare *illo tempore*: Iisus este imaginea dumnezeiască care stabilește conexiunea dintre cele două lumi: pe *Pământ* și în *Ceruri*.

Imaginarul ia naștere apelând la simțul vederii cu ajutorul unor imagini și metafore vizuale. Etimologic, imaginar provine din imagine, iar lumea imaginilor, chiar asimilând elemente „reale”, aparține tot imaginarului.

După Evelyne Patlagean, în „*L’histoire de l’imaginaire*” (p.249), „domeniul imaginarului este constituit din ansamblul reprezentărilor care depășesc limita impusă de constatările experienței și de înlănțuirile deductive autorizate de acestea”, ceea ce Lucian Boia interpretează că „imaginarului îi aparține tot ceea ce se situează în afara sferei realității concrete, incontestabile, a unei realități percepute direct, fie prin deducție logică sau experimentare științifică.”⁸

În ceea ce-l privește pe Jacques Le Goff, în volumul său, „*Imaginarul medieval*”, acesta evită orice definiție, fiind mai degrabă interesat să descopere ceea ce nu este imaginarul, decât ceea ce este. El afirmă că imaginarul nu ar trebui asimilat nici reprezentării realității exterioare, nici simbolicului, nici ideologiei, ori această mărginire pare destul de aspră, având în vedere faptul că universul simbolurilor aparține complet imaginarului. Le Goff propune, însă, o deosebire fină între categoriile medievale de „minunat”, „miraculos” și „magic” (a doua făcând referire la Dumnezeu, a treia la diavol, iar prima este neutră).

Raportul imagine-imaginație-imaginar prezintă, după cum s-a demonstrat anterior, dificultăți. După Jean-Jacques Wunenburger, în volumul său „*L’imagination*” (p.3), „cuvântul imagination (imaginație) desemnează, în limba franceză, o producție mentală a reprezentațiilor sensibile, distinctă de percepția senzorială a realităților concrete și de conceptualizarea ideilor abstracte”.

Jean-Paul Sartre interpretează deosebirea dintre percepție și imagine, prin sublinierea caracterului intențional al imaginii, considerând o cunoaștere decăzută, un fel de „umbră”. Dar, aceste observații vor fi înlăturate și reinterpretate de Gaston Bachelard și, ulterior, de discipolul său Gilbert Durand, care au reliefat dimensiunea simbolică a imaginii și dinamismul organizator al imaginației. Astfel, în accepția celui din urmă, imaginarul se prezintă ca o presiune dintre două „regimuri”, care înregistrează fiecare imaginile în două lumi total antagone: „regimul diurn” și „regimul nocturn”.

⁸ Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Ed. Humanitas, București, 2000, p.12

Dacă ar fi să ne raportăm la lupta și la complementaritatea contrariilor, ar trebui să spunem că imaginarul este, prin excelență, polarizat, fiecare dintre simbolurile sale având un corespondent antitetic.

Valeriu Filimon considera că imaginarul este conceptul prin care definim modelul poetic, specific spiritualității unui popor, al traiectelor și structurilor creatoare istorico-ontologice, având un caracter de sistem genetic, interpretativ și evaluativ.⁹ Imaginarul românesc îndeplinește o amplă acțiune catalitică între fondul autohton și cel universal.¹⁰

Una dintre cele mai reprezentative dimensiuni ale imaginarului o constituie imaginarul creștin. Existența sacrului ca formă de împărțire a lumii în maculat și imaculat, în natural și supranatural a reprezentat o activitate neobosită în planul imaginarului, pe de o parte, prin ceea ce imaginarul a dat naștere în puterea credinței, iar pe de altă parte, prin ceea ce imaginarul a respins, pentru a păstra și consolida credința. De aceea, imaginarea unui univers al creștinătății a fost ținta hermeneuticii simbolului religios și a viziunii asupra sacrului. Este de reținut afirmația lui Silviu Angelescu din volumul *“Mitul și literatura”* (p.25): “Înșușirea mitului de a presupune o imagine a lumii, o anumită viziune asupra vieții, explică de ce a fost asimilat unei protofilosofii. Orice sistem mitic își are punctul de sprijin într-o ontologie, de tip idealist, a cărei coloană de susținere este sacrul. Sinonim cu absolutul, sacrul califică, în primul rând, un nivel ontic superior umanului, Acela al divinităților care au creat lumea, formele de viață, etc.”

Astfel, imaginarul creștin poate fi privit dintr-o dublă perspectivă: pe de o parte, un imaginar ale cărui izvoare sunt dogmele și canoanele creștine, caracteristice teologilor și clericilor; iar pe de altă parte, un imaginar care își trage sevele din tradiția populară, având un puternic ecou folcloric și care trebuie analizat dintr-o perspectivă mitologică. Însă, nu ne-am propus să realizăm un demers care să surprindă aprofundările dogmatice. În mitologia tradițională românească pot fi deosebite două paliere distincte, dar care interacționează, determinând universul mitologic specific: ipostazieri ale beneficului și cele ale maleficului. Cele mai importante figuri ale deologiei românești tradiționale sunt reprezentate de cei doi frați mitici, Fârtatul și Nefârtatul, relevând structurarea manicheistă a lumii. Raiul sau Paradisul, așezat pe o culme de munte, reprezintă în imaginarul creștin tradițional (popular) primul loc de popas al Fârtăților, când au început creația lumii. Din cauza păcatelor oamenilor, Raiul s-a ridicat tot mai sus, devenind tot mai inaccesibil acestora. Aceștia puteau ajunge în Rai numai pe trei căi: pe calea curcubeului, Calea Laptelui sau cățărându-se pe arborele cosmic, având imaginea unui brad.

Imaginarul creștin a preluat ca punct de reper orientarea *sus* pentru Cer și tot ceea ce înseamna binele și *jos* pentru Iad și întregul său bestiar demonic. Între cele două toposuri nu există cale de comunicare, după cum nu există posibilitatea de trecere dintr-un spațiu în celălalt. Doar Pământul poate fi considerat locul de întâlnire a celor două spații. Raiul reprezintă recompensa celor drepți, spre deosebire de Iad, considerat un loc al pedepselor pentru păcătoși, unde domnește dracul, întruchipare a imaginarului malefic. Acest spațiu al răului atacă simțurile, dar și facultățile intelectuale care au condus la săvârșirea păcatelor. Aflat în opoziție cu Iadul, Raiul este văzut în linii mult mai generale, ca un spațiu al luminii eterne, iar recompensa credincioșilor este una sufletească.

Analizând ipostazele beneficului, trebuie realizate o serie de distincții. În primul rând, este necesar să aducem în discuție personaje de natură creștină, sfinții, dar al căror simbolism este influențat de imaginarul tradițional, aceștia fiind cei care, în egală măsură, îi ocrotesc sau pedepsesc pe oameni după faptele săvârșite. Este interesantă ambivalența acestora, care

⁹ Valeriu Filimon, *Poetica imaginarului românesc*, „Grai și suflet – Cultura națională”, București, 1999, p.8

¹⁰ Idem, p.37

stăpânesc unele fapte sau manifestări malefice – strigoii, focurile, lupii – și pe care le pot elibera pentru a-i pedepsi pe păcătoși. De asemenea, se adaugă faptele fantastice, antropomorfe sau zoomorfe. Cele mai spectaculoase apariții le constituie imaginea lui Iisus Hristos și cea a Maicii Domnului, Fecioara Maria. Tot în categoria beneficului intră și anumite fapte fantastice cu acțiune încărcată de pozitivism, o figură aparte fiind aceea a spiridușului. Acesta este o faptă domestică, casnică, a cărei principală atribuție este aceea de a-i îndeplini stăpânului său orice dorință. Neîngrijit corespunzător, el poate deveni malefic, atrăgând asupra stăpânului toate nenorocirile posibile.

Dintre ipostazieri ale maleficului cea mai cunoscută imagine este aceea a diavolului. Satana este Anticristul, viziunea creștinată a Nefărtatului, este izgonit în iad și nu mai are decât puterea de a se metamorfoza după voie sau de a-i transforma pe cei care îi stăteau în cale. Iadul are o simbolistică aparte, tradiția plasându-l sub Rai, adică tot în munți, într-un crater fumegând, imaginată ca o vâgăună plină de fapte infernale. Există și aici o categorie a fapturilor încărcate de negativism, demonii fiind considerați creații ale Nefărtatului și care îl sprijină pe acesta în încercarea de a îl răpune pe Fărtat.

Concluzionând, imaginarul creștin reprezintă cuprinsul și necuprinsul imaginilor (acel mecanism de formare a imaginilor), aparținând imaginației, în care valoarea dominantă o au figurile biblice, sfinții și personajele mito-religioase, eroul și antieroul, surprinși în situații excepționale, cu efecte pozitive sau influențe nefaste; el este conturat ca o călătorie de divinizare a ființei, ce străbate numeroase sfere, până să ajungă la lumină...la lumina lui Dumnezeu. Revelatorul imaginarii creștine este limbajul, iar limba se transformă, înmărmurind în structuri expresive neobișnuite. Iar cel mai important dintre toate este epicul nostru popular, care a trăit, trăiește și va trăi, din punct de vedere al imaginarii, multe secole de acum înainte sub imperiul aceleiași “orânduiei” a religiosului.

BIBLIOGRAFIE

- Angelescu, Silviu**, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999;
- Anghel, Petre**, *Creștinism și cultură populară*, Editura Omega-Ideal, București, 2001;
- Bachelard, Gaston**, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1997;
- Bachelard, Gaston**, *Pământul și reveriile odihnei . Eseu asupra imaginilor intimității*, Traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1998;
- Bală, Paul și Chețan, Octavian**, *Mitul creștin*, Editura Enciclopedică, București, 1972;
- Boia, Lucian**, *Pentru o istorie a imaginarii*, Editura Humanitas, București, 1994;
- Braga, Corin**, *Concepte și metode în cercetarea imaginarii. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, Iași, 2007;
- Burgos, Jean**, *Imaginar și creație*. Volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea “ Ștefan cel Mare” Suceava, Prefață de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 2003;
- Burgos, Jean**, *Pentru o poetică a imaginarii*, Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, Editura Univers, București, 1988;
- Caillois, Roger**, *L’Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950;
- Chevalier, J., Ghéerbrant, A.**, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994;
- Durand, Gilbert**, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarii*. Traducere din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboce, Editura Nemira, București, 1999;

Durand , Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere din limba franceză de Marcel Aderca. Postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Universul Enciclopedic, București, 2000;

Durkheim, Emile, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere de Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Prefață de Gilles Ferreol, Editura Polirom, Iași, 1995;

Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, Editura Humanitas, București, 2005;

Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2008;

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*. Traducere de Alexandra Beldescu, prefață de Georges Dumézil, Editura Humanitas, București, 1994;

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Traducere și postfață de Cezar Baltag, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978;

Ferraris, Maurizio, *L'Immaginazione*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1996;

Le Goff, Jacques, *Pentru un alt Ev Mediu*, vol. I-II, studiu introductiv, note și traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1986;

Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, note și traducere de Marina Rădulescu, Editura Meridiane, București, 1991;

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Cuvânt înainte și traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1984;

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Traducere de Ilie Gyrcsik și Margareta Gyrcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001;

Sarte, Jean Paul, *L'imagination*, PUF, Paris, 1991;

Sarte, Jean Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 2005;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, în românește de Muguraș Constantinescu. Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Sacru*, în românește de Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000;

Wunenburger, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, PUF, Paris, 2003;

BUILDING A SCHOOL CULTURE AND BEING PROACTIVE IN REMOVING BARRIERS AND OBSTACLES THAT LEAD TO EXCLUSION

Magda-Elena SAMOILĂ

”Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: Deviant juvenile behaviour is increasing proportionally with the decreasing educational control, whereas the urban areas are more exposed to antisocial actions, compared to the rural ones. If in the past, sociologists considered as necessary a certain level of anomie to support the social balance, today, the reverse of the normal-abnormal dichotomy draws a question mark. For this reason the sociologists introduced the concept of juvenile pre-delinquency, defined as all deviant behaviours of young people, without harmful content, that lead to antisocial acts. The purpose of the program detailed in this study is to bring together the educational services in order to adopt a set of preventive measures, and practical approaches aiming at reducing deviant behaviours among juveniles.

Keywords: socio – educational strategies, classroom behavioural strategies.

1. Introduction

The concepts used for defining the category of disabled people are: *deficiency, handicap, disability, special needs*. While *deficiency* means the absence, loss or alteration of an individual's structure or function (anatomical, physiological or mental) – generated either by the genetic inheritance, a disease, an accident, or the negative environmental conditions throughout the development period, particularly the psychological and emotional ones. The *handicap* is more related to the social disadvantages that trigger the loss or limitation of an individual's opportunities to reach the same level of social life as the others. *Disability* refers to the result of a complex relation between an individual's health condition, the personal aspects and external factors (OECD, 2007). Due to this relation, the impact of different environments on to the same individual may vary considerably.

The phrase *special educational needs* (SEN) assumes the existence of educational needs in addition or complementary to the main educational goals and adjusted to the personal specifics (UNESCO, 2009). SEN also implies a comprehensive assistance, including, firstly, the educational aspects, and secondly, the medical and social ones. The SEN concept became one of UNESCO's terms as an indicator of the child and community centred education. The children with SEN are those whose special needs are of educational nature, and mainly generated by intellectual, physical, sensorial, language, social, emotional and behavioural deficiencies, either single or associated, regardless the degree of severity. A wider semantic area (OECD, 2007) also includes, beside the abovementioned criteria, the following: children coming from disadvantaged social environments and families, institutionalized children, pre-delinquent or delinquent, children belonging to ethnic or religious minorities, homeless children, physically or mentally abused children, children with chronic diseases (TBC, HIV-SIDA, diabetes etc.). In the absence of a proper approach to the special educational needs there are no real chances to ensure equal opportunities, and the premises for accessing, participating and integrating in school and social environments.

Walker (1998) makes the distinction between two apparently synonymous concepts: *integration* and *inclusion*. The integration of children with special educational needs envisages their insertion into the public education system and provision of support for

adjustment and networking. The inclusion involves structural and functional changes on both sides: for those to be integrated, and for those who accept/include new students in their environment. The *Salamanca Statement* (1994) stipulates that common inclusive schools are the most efficient means for combating discrimination, as they build welcoming communities, an inclusive society and provide education to all people; moreover, they ensure an efficient education and, eventually, the added value of the entire educational system. The first requirement addressed by the inclusive education consists in reducing exclusion until eradication. The inclusive school is affordable, and fulfils its mission of being available to all children in order to make them acquire and improve the skills essential for social integration, and the development of education must be headed towards shading away the differences and erasing gaps.

2. Models for organizing the education of children with special educational needs

Kugelmass (2004) identified two fundamental models for organizing the education of SEN children. The first model centred on *selection, separation and segregation* is grounded on the thesis on differences imposing a tailored teaching process. Students are selected using the school results criterion. The basic social and educational thesis of this model consists in including children in public schools, while their failure to adjust leads to the enrolment in special schools. The model corresponds to the *individual perspective* (OECD, 2007) of approaching education which defines the school difficulties in terms of personal features (deficiencies, particular mental aspects). Children with similar problems learn together in groups, classrooms or special schools but they are considered *different* from the *normal ones* in terms of benefits from the common educational forms. According to this perspective, the educational process is based on labelling and segregation (Rix, 2009). The most concerning peculiarity of labelling is related to the attitude of others that leads either to overprotection, indifference, isolation or mistreatment.

The second model, the *inclusion* one, is based on the philosophy encouraging the development and expression of children's capacities in social contexts. The basic social and educational thesis on this model consists in adjusting the school to the child and, correspondingly, the equal treatment based on teaching about positive discrimination and fair play. The acceptance of disability concept eliminates the possible segregation and promotes the existence of differences between people with the purpose of cohabitation. The differences impose more normal and specific solutions, in compliance with the individual adjustment and development needs. This approach generates the need for a very flexible curriculum adjusted to the real learning and development possibilities of all children, as well as for an efficient infrastructure of support services. The model corresponds to the *curriculum perspective* in education, defined in terms of tasks and activities designed for all children. All persons may face difficulties at school, and such difficulties are generated by decisions and/or tasks insufficiently adjusted to the pupils' needs, thus leading to specific intervention, recovery, improvement ways for the educational process. Concrete interventions improve the efficiency of all educational diligences. The diversity of pupils is a resource whose best use facilitates the school integration opportunities of all those facing learning difficulties.

According to OECD (2007), the elements facilitating the school inclusion focus on three dimensions: *culture, strategy (education policy) and practice*. *Culture* refers to how the inclusive education philosophy is shared by all teachers in a school and can be observed by all the school community members. Building a school culture must become a process as important as those of teaching knowledge and developing skills. Such philosophy may consequently form the grounds for developing new strategies and making actual decisions on practice. This dimension refers to both the reality of a school and to its image seen from outside. *Strategy* refers to placing the inclusive approach at the core of school development in order to make it visible in all measures taken and not as a new distinct strategy. The concept

of inclusive education must be present in all school planning documents. *Practice* refers to ensuring the presence of school culture and inclusive policies in classroom activities. The teaching-learning activities must encourage the participation of all people in the educational process.

3. Causes of delinquent behaviour

The juvenile delinquent behaviour is increasing proportionally to the decreasing control over education, urban areas being, in this regard, more exposed to antisocial actions than the rural ones. If the sociologists considered necessary the existence of a certain level of anomia to support the social balance, the disproportioned normal/abnormal ratio nowadays is raising question marks. Delinquent actions consist in: aggressive behaviours, hyper-motivation, lack of self-confidence, communication deficiencies and blockages, anxiety, depression, fear, suicidal attempts, runaway, wandering, integration into gangs, regular consumption of drugs, alcohol and tobacco. These elements lead to failure to adjust, low learning performance, school abandonment. The abovementioned conducts are not delinquent per se, as they breach no penal laws but jeopardize those committing such actions. Despite the absence of a pathology, these conducts may represent real *opportunities* for committing delinquent actions of penal nature, and symptoms of a potential *delinquent career*. For this reason, the sociologists introduced the concept of *juvenile pre-delinquency* defined as the set of deviant behaviours in youth that might lead, under specific circumstances, to antisocial acts.

Joining educational services in order to adopt a set of measures for both prevention and intervention purposes, aiming at reducing deviant behaviours among minors, represents a pre-requisite for the development of programmes adjusted to the typologies identified.

The issue, although imposed, in most of the cases, by poverty and the proximal social model, is, in fact, the inadequate education or its absence, and the deficient reference of such children to the norms.

There have been noticed two categories of *causes* leading to deviant behaviours: *the family environment* assessed based on: the use of rewards and sanctions, the changes in family life organization following the divorce, the conflictual, immoral, or excessively permissive context, divergent educational methods, lack of authority, parents' attitude of indifference / autocracy/tyranny; *social and economic aspects* like the decreasing living standards, the increasing unemployment rate within the family, misinterpretation or absence of certain norms, weakening social control, discrepancy between purposes and legal means to satisfy personal needs, caused by social inequalities, different social classes, the decreasing prestige and authority of social courts.

The collection of information necessary to build a solid system of values, to develop the self-esteem and the respect for the others, and skills that contribute to the subsequent development of the child in the society, represent aspects related to a final customized educational programme.

4. Educational activities from the curriculum perspective

The concept of curriculum includes the set of strategies defining and developing the contents of formal and informal education, and the educational framework is the document allowing schools to develop their own timetables in order to cover all subjects, that also meet the learning and development needs of all pupils. This context requires the selection of a flexible curriculum that allows the adoption of a customized methodology according to the learning and networking difficulties of the children with deviant behaviours, on the one hand, and the involvement of experts who provide learning support, specific compensation and recovery therapies, school counselling. Pupils are entitled to study all subjects and to

participate in all school activities, and the strategy for the elaboration of the curriculum must focus on the diversity of all pupils in terms of achievements and deficiencies. Therefore, the school must have an efficient policy for decreasing the absenteeism and expelling rates, the number of situations when pupils are being intimidated or abused.

The actual intervention methods must be selected in compliance with the existing human and material resources, and the learning and socializing difficulties of pupils with deviant behaviours.

The evaluation system should accurately assess the results. It is desired that *inclusive* criteria are as important as the *selective* ones, because the former envisage the number of children integrated in inclusive schools, the number of children who have been helped to avoid school failure, the number of children who improved their school performance. Aspect like development and social and professional integration of students should become priorities, not their academic competences. The evaluation methodologies, for schools and instructors, should envisage the increased access of children to education by measuring the indicators of school progress. Cozma and Gherguț (2000, p. 119) consider that the assessment of children included in integration programmes should not focus only on giving grades or scores (...). It should be descriptive and centred on behaviour, attitude, reactions that justify the levels of integration and adjustment.

There are two categories of instructors who work with children with special educational needs in public schools: school teachers and specialists like assisting teachers, teachers of specific recovery and compensation therapies, school counsellors, and psychologists. The support services dedicated to children with deviant behaviour integrated in public schools should be developed with the help of specialists with special professional training. Moreover, the teachers from public schools should attend training courses on the education of children with deviant behaviour with a focus on the following topics: causes and forms of behavioural handicaps, their impact on school, social and professional performances, prevention, education and integration of pupils with deviant behaviour in the social life. These are the premises facilitating the school re-insertion of this category of pupils. For this purpose, the instruction will be approached from the deficient pupil's perspective, not that of the teacher running educational activities in classrooms with homogenous or pseudo-homogenous pupils (Gherguț, 2005. p. 19).

The teachers and the support staff may run the following activities designed for SEN children: to identify the specific support needs; to elaborate the tailored intervention programme on education with short- and medium-term priorities, depending on the preferences and difficulties of children; to define the work methods for certain chapters, topics, lessons, learning sequences; intervention activities for recovery purposes focused on the existing curriculum in informal contexts (the resource center of the school, trips, etc.); to evaluate curricula and make adjustments and re-adjustments to the deficient areas.

With regard to the other categories of persons interacting with SEN children, there could be initiated activities *for other children in the school* – counselling on the acceptance and integration of children with special educational needs; facilitating interactions with the pupils from the target group through *peer-education* activities, learning in support groups; *for the community members* – awareness and information about the problems of SEN children, their integration in public schools, the role of various institutions in supporting the integration programmes, and in promoting the principles of inclusive and non-discriminatory education.

5. Conclusions

The relationship between partners should be based on cooperation, consistency and coherence in decision-making, where the relationship between parents and the provider of education plays a major role in the achievement of a successful educational development of

the child. Thus, by promoting the idea of inclusive society, the school will prove its usefulness and necessity; all the actions that improve the living standards of disabled persons lead to the settlement of a flexible, open and inclusive society. The pre-requisites for becoming an inclusive school include the teaching of strategies necessary to solve daily problems based on cooperation and solidarity, where the teaching-learning process is simultaneous and each student *learns how to learn*, without using competition and arbitrary hierarchy-based criteria, but the respect for the others and their acceptance.

Acknowledgement: This study was conducted in the Department for Interdisciplinary Research in Social Sciences and Humanities and was financially supported by research funds of the “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania.

References:

- Cozma, T., Gherguț, A., 2000, *Introducere în problematica educației integrate*, Editura Spiru Haret, Iași, p. 119
- David., C., L., 2002, *Learning Theories, A to Z*, Oryx Press, Westport, London
- Encyclopedia of Educational Psychology*, 2006, SAGE Publication
- European Agency for Development in Special Needs Education (ed.) , 2005. *Inclusive Education and Classroom Practice in Secondary Education Summary Report*
- European Agency for Development in Special Needs Education (ed.) 2007. *Lisbon Declaration*
- European Agency for Development in Special Needs Education (ed.), 2009. *Development of a set of indicators– for inclusive education in Europe*
- Gherguț, A., 2005, *Sinteze de psihopedagogie specială, Ghid pentru concursuri și examene de obținere a gradelor didactice*, Editura Polirom, Iași, p. 19,
- Kugelmass, J., 2004 *What is a Culture of Inclusion?* School of Education and Human Development Binghamton University, USA.
- OECD, 2007, *Education Policies for Students at Risk and those with Disabilities in South Eastern Europe: Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Kosovo, FYR of Macedonia, Moldova, Montenegro, Romania and Serbia*, Synthesis Report, Paris
- Official Journal of the European Union, 2006, *Key Competences for Lifelong Learning*
- Rix. J., 2009, *Statutory assessment of the class? Supporting the additional needs of the learning context*, [International Journal of Inclusive Education](#), Volume 13, p. 253 – 272
- Rix. J., 2009. *Statutory assessment of the class? Supporting the additional needs of the learning context*, [International Journal of Inclusive Education](#), Volum 13, p. 253 - 272
- Soriano, V., Kyriazopoulou, M., Weber, H. and Grünberger, A. (eds.) 2008. *Young Voices: Meeting Diversity in Education*, Odense: European Agency for Development in Special Needs Education
- The Salamanca Statement and Framework for Action on Special Needs Education, Adopted by the World Conference on Special Needs Education: Access and Quality*, Salamanca, Spain, 7-10 june 1994
- Thomas, A., M., *Studentship and Membership*, *Journal of Education*, University of Alberta, Summer, 1967
- UNESCO, 2001, *Understanding and Responding to Children’s Needs in Inclusive Classrooms, A Guide for Teachers*, Paris
- UNESCO, 2009, *Policy Guidelines on Inclusion in Education*, Paris
- Walker, Kay E., Ovington, June A., 1998, *Inclusion and Its Effects on Students*, [International Journal of Inclusive Education](#)
- Watkins, A. (ed.) 2007. *Assessment in Inclusive Settings: Key issues for policy and practice*, Odense: European Agency for Development in Special Needs Education.

THE CHARACTER ALTERITY. THE FEMININE

Lucian-Nicu RĂDĂȘAN

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The recent resurfacing of the concept of the Other has influenced the research of the feminine alterity phenomena seen as a body, edge or unknown. More or less critical debates put forward the need for a classification where the feminine is a marginal determiner. Philosophically speaking, the second term (irrelevant or just complementary) is treated in analogy with the feminine¹ in any relationship and brings in sight the fact that the woman is unconditionally projected in regards to the male alterity, regardless of the form in which it manifests itself: family, religion, politics. The woman was placed under the concept of the Other, thus not being able to appear before the norm.

Keywords: alterity, the Other, the woman, mentalities.

The recent resurfacing of the concept of the Other has influenced the research of the feminine alterity phenomena seen as a body, edge or unknown. More or less critical debates put forward the need for a classification where the feminine is a marginal determiner.

Philosophically speaking, the *second term (irrelevant or just complementary)* is treated in analogy with the feminine² in any relationship and brings in sight the fact that the woman is unconditionally projected in regards to the male alterity, regardless of the form in which it manifests itself: family, religion, politics. The woman was placed under the concept of the Other, thus not being able to appear before the norm.

Set under the *prejudice of the father's will*³, the woman had adopted the male values and repressed her affective side, thus becoming like a robot in her attempt to be equal if not higher than the male prototype. This virile protest (Vasile Dem. Zamfirescu) did not come as an influence over the male element. Evolution has concluded that rights *cannot be conceived similarly to the male ones, not as opposite to male injustice*⁴.

Postmodernity along with its transformations has lead to changes in life and in literature. Within the social universe, the feminine dimension maintains its enigmatic statute as a contrast to the mundane masculinity. We have, on the one side, the theoretical feminine identity and on the other, the approaches which harvest mentalities, attitudes and vices.

We may notice the intentions made on behalf of alterity in order to become more valuable, in order to rise in so as to fulfil the pre-defined roles. Thus, the need to build relations as well as the approach of certain attitudes in an equal fashion are born. The suggested discourse leads to a rebirth which does not take into account patterns and the dynamics have an identity of their own.

Strictly literary speaking, the woman can impose a re-examination from the point of view of some complex aspects such as: centre/edge, order/chaos, spirit/body, emancipation/sexuality. The appeal towards the concept of order, meaning, image has lead to

¹ Gatens, Moira, *Feminism și filosofie. Perspective asupra diferenței și egalității*, Traducere de Olivia Rusu-Todoran, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 12.

² Gatens, Moira, *Feminism și filosofie. Perspective asupra diferenței și egalității*, Olivia Rusu-Todoran, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 12.

³ Ibidem, 13

⁴ Updoke, John, *O lună de duminici*, traducere de Teodor Fleșeru, Ed. Univers, București 2009, p. 132.

the appearance of a positive cultural construct and a relative authority. Evolution is also owed to divergent elements, tense periods and undermining.

Feminine alterity has a catalyst role in the evolution of various spheres of knowledge and *between his-story and her-story there will still flow a lot of ink and blood...*⁵

Regarding images of alterity, we can encounter quite a few characters which were built to shape a complex and modern problematic landscape in the works of Eugen Barbu.

One of the relevant themes from the works of Barbu is that of the construction of the Edge seen as a reflection of the middle world, individualised and cultivated. Along with this theme, the narrator also puts forward an image of the Other seen in the construction of the characters, places, events. Those who cannot find their role in the centre of the world retreat towards the edges in order to better fit into the setting. *The author reveals the secrets of a world – of a world found (apparently?) at the edge. Here the competition for power goes through moments which we can find in the centre of the world [...] constructs cornerstones, techniques, symbols of power which hold the balance between centre-margin.*⁶

In the novel *Groapa*, the theme of the *Margin* – of the other *centre* portrays Stere who *will build a home here, will discover his wife, will gather all sorts of characters around him who will make the setting more lively. But also the thieves will make their appearance, will create a hierarchy – will establish themselves as holders of a science of life.*⁷

The founder of the Edge – the vast and empty field of Cuțarida is Grigore together with his wife, Aglaia: when Grigore brought his wife here and a shovel to dig shelter there was nobody around. For an entire year he guarded by himself the surroundings of the pit and its deep mouth.

Literary critics consider Grigore to be a founder or a master of this settlement, leaving Aglaia in the shadow despite the fact that she, by means of her actions, is the one who contributes the most to the area's evolution. The feminine presence is foreshadowed by the male counterparts.

Instances such as her participation as a matchmaker for Stere or at the wedding or as the parson gathering the gifts are the ones that turn Aglaia into a positive copy of the sense of closure brought about by the presence of that place filled with negativity

The character is always in relation to her original space, namely the *pit*, everything is put into perspective based on the desired social opportunity. She always sees in Stere an extension of herself and fights for his wellbeing. Although a feminine character, Aglaia, channels her lacks and frustrations into Stere so as to perceive him as an extension of life itself in that marginal space which was artificially built due to the evolution of the *centre* and the movement of the waste towards the edge of society, both material and social.

The writer created Cuțariada as a degraded universe, where the social laws do not apply, but only in passages where it is seen as an alternative of the civilized world, for example, of the next door neighbourhood Grivița. Next to Aglaia we find Lina, a character whose evolution can be followed throughout the novel, from the fragile girl being raised under her father's authority until *coana Lina* who ends up representing (as G. Călinescu notices while analysing) two working arms, a small fortune and a baby maker. Lina, as a character, does not evolve by herself, but only as a couple together with Stere. The two form an entity which in the novel is presented under the form of the base, a base which would be useless without the human element.

It is with a rare capacity to conceive a world that the author creates Lina out of the most humble of fabric, giving her life within the pages of the story, when she is either seen up

⁵ Pop, Delia, *Alteritatea feminină în epoca postmodernă* in „Nord Literar”, noi-dec., 2009.

⁶ Ungureanu, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Ed. Aula, Braşov, pp. 380 – 382.

⁷ Ibidem, pp. 380 – 382.

close and personal or from a distance as part of the general setting of ghetto colonists. The place kills all hopes and Lina can only submit to this rule.

The feminine element is always part of the greater relation established for every character between *harshness* and *kindness*, *ideal* and *real*, between the *mask* the characters wear and their true nature; the character is seen from the point of view of this *tragic horizon* and less from the image of social reconstruction, with all the picturesque and colour this involves: since this novel is about analysis, with a realist form which only helped at the beginning when a new epic space and identity was for out contemporary epic prose was set. The truth of the souls can survive longer than the social structure, which is constantly submitted to change and made in actual due to the social evolutions.

In *Principele* Barbu creates an alternative, a parallel world; although filled with details of the respective epoch, the novel does not offer any precise coordinates, no real names, no chronology, no determinations of any kind. The space becomes a place of the worldly, properly adapted at that time. We have the worldly on the one hand and the lack of spirituality on the other and these two aspects create the sensation of a time which is undefined as being modern, open and current. Even if the space is a vast one, we are dealing with an *Edge*, the place where the fanariot era rulers are dumped and where they build a world as they see fit, according to their often sick mind. History is used only as a pretext and the result is a parable in order to make the moral that more bitter and the geographic space, which is a mixture of byzantin-fanariot elements as well as western influences becomes an object of multiple prospects.⁸

The novel can be seen as a syntheses, a story where the historical data gives emotional value. What really shocks us is not the historical fabric, but the way in which the author sets it into reality, the contrast between luxury and decadent love, with a hint of animality while the breath-taking situations lead to agony and collective death. The essence can be found on the symbolic and metaphoric level.

The characters are build with great attention to details, being most often seen during their moments of vice, covering the filth with velvet and the vices with refinement. What is interesting is the name given to the characters: *năimiții* (the servants), *scurșii* (the leaches), *invertiții* (the gays), *tălănițele* (the whores), *cățelele* (the depraved, evil women). The feminine element is constantly oscillating here between traits belonging to the newly rich and and moral decay; nothing is based on rules or norms and the despair in the face of death brings out the *monsters* within. Moral decadence can be followed throughout the novel and under the most diverse of ways thus representing the change of rhythm and causing the evolutionary process to stop.

By using the antithesis from the first to the last page, the writer creates a world of contrasts from the beginning of the novel when the closeness of death is in contrast to the characters' reactions. The despair becomes grotesque; prisoner of a strong *historical curse*, this world is one of endless fall, transcendence and infinite collective loneliness. Sick to its core, it finds itself completely seduced by the perverted results, by the dissolution of its final principles. One can truly find here a late Byzantium after Byzantium, fermenting in useless cravings for vanished glory and filled with vice, boiling in *sleep* and *death*, slowly drowning into nothingness.

With no past, future or real connection to the present, the feminine appearances in the novel are only cold shadows, aware however of the brief existence, the living dead, who long after damnation and personal hell with an intensity worthy of Dante which at times leads to madness and despair. Caught in their nuptial dances, overwhelmed by their lust, these characters evolve in a *tempo* pase which provide a hint of colour to the story, but the sex, gold

⁸ Ciopraga, Constantin, *Princepele sau despre tragicul istoriei*, in „Romania literară”, nr. 21, 1971.

and power are only useless attempts to break the monotony of their horrid condition. Although they appear in memorable portraits, the characters are not just the backbone of the book, but also a paste meant to fortify, in a subtle and discreet manner, elements from which a new *round yet open* world is revived.

Barbu attributes the characters to the identity theme. Everything is possible since the action is not submitted to the *norm* of reality: the apparition of the *messer* represents the projection point of alterity, as opposed to Malamos. The *messer* is the *fatal man*⁹, his forces are a result of feminine attributes; his feminine grace is a projection in the sphere of alterity of the masculinity of the Prince, the person in control. The moment of their meeting is a *coincidentia oppositorum*¹⁰.

Evanghelina, who sees *messer Ottaviano* as a woman by blood, is loyal to him. The mistress of the palace and the shaper of the Prince gives up in the face of a greater but also more dangerous force. The *charm* of the *messer* stands perhaps for the most important power, that of convening by means of sexuality because it brings together male violence and female persuasion.

In order to see her son on the throne, the *sublime lady* must give up on her own identity and make numerous compromises. In order to reach her goal, in the suburbs of Fanar, she sells herself for *pleasure*, using any means necessary to succeed through her son and ends up projecting her dream onto her only heir.

The *goal* – understanding and living up to it, submission and domination of a *conscient* and *instinctual* nature – create distances between the social and political levels and also from knowledge itself; thus, perspectives relating to the moment of power manifestation divide the characters in *experienced* and *novices*. The *messer's* achievement for the Prince is the *feast* at Mogosoia which represents a *triumph of intelligence*, of the conceptual model devised by Ottaviano in his room whereas for the spectators the *pagan carnival* is a *show*, an entertainment devised to satisfy the eyes and instincts. Two typical reactions from two typical characters are: *This will be like a fairy tale! Whispered the mouths of the women* and *Did we pass the Styx? Asked the messer*. Between the reactions of the participants and the Prince's question: *Did we pass the Styx?* lie two categories of characters – experienced and novices which stand for the dynamics of transforming the work in a *piece of art*. It is within this sphere that all the gestures of the characters and their conducts are recorded.

Decadence is the main word used to describe the characters, especially the feminine ones, which lack a moral compass, a knowledge of good and evil. It is in this pit of history that prejudice is not assimilated in the process of socializing, of claiming norms, values, models of thought and conduct. The *Self* represents the edge of the individual and in this case it is synonymous with a dehumanizing process. The setting becomes shapeless as the participants become lost in the pleasures of the body.

The instance of the *messer*, this time a masculine one, is that of a leader in the rite of passage over the Styx¹¹, much like Charon¹². The failure is due to his falseness. He is like a *catfish*, an ideal towards which the Prince is inclining but which can bring him his doom.

⁹ Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

¹¹ The Styx is a river whose name is known by many but the story behind it is not that popular. It is a river which separates the living from the dead. Styx is said to go around the realm of Hades (hell or the underworld) nine times. Its name comes from the Greek word *sturgeon*, which means hate. Styx is the river of hatred. The river is so respected by the gods in Greek mythology that they make life oaths just by mentioning its name. One such instance can be found in the story of Bacchus-Ariadne where Jove confirms with an irrevocable oath, mentioning the river Styx.

The internal alterity of the messer must be understood as a disparity between the real attitude and the amplitude of emotions towards which he is opening up as a sign that we are dealing with a plural number of meanings, therefore alterity. The other would be the image which is eluding, of that which is hidden in the depths of the being or, as Henry Wallon names it, „ce fantôme d'autrui que chacun porte en soi”. This internal duplication is considered, psychologically speaking, an internal system differentiation which represents one of the dimensions of the personal identity and brings forth the problem of existing bonds between the unity/diversity of the self, based on multiple identities.

Both perspectives can be found in equal measure in the field of the character's *internal* alterity. The freudian concept of personality division is representative for the first instance. The existence of other personalities, apparently separate and autonomous, who alternate their control over the individual's conduct, such as the inclination towards drag raises questions regarding the psychological unity and the structure of the conscience. These conducts are part of a series of anomalies and diseases thus giving birth to the revelation of the alterity.

Such alternations between male and female can be found in the case of the creative act where inner alterity of the self is particularly understood as a creation game, playful in nature¹³. The analysis of this aspects puts forward a theoretical block which derives from the traditional approach of the problem, according to which the creative artist, psychologically speaking, cannot be anything other than divided, and a division of the self cannot exist from an axiological point of view thus becoming a medical curiosity. Man's internal alterity must not be mistaken for the external one of the artist, of the creative self. The second may be alienated, thus raising questions regarding the psychological unity of the person, the second is a release, a catharsis, and remains faithful to the unified self.

The two functions of society: *to integrate and to humanise*¹⁴, raise the ethical issue of alterity, of the individual relationship between I and Other, a relationship which is analysed in contradictory terms. Despite the differences, there is a *general need for the Other*, defined by St. Augustin-Doinaş in terms of a paradox which surprises the dimension of the original alterity, an inner alterity: *we are not truly social until we admit the influence of others within us*.¹⁵ Apart from revealing this conflict between society, alterity also refers to an entire body of differences: different spaces and landscapes, a fact which has determined Lucian Boia to define alterity as one of the basic structures able to cover the essential of a paradigm which was applied to historical evolution.

The *Other* is most often a real person or community seen through the grid of imagination. Beyond the real world, deformed by the imaginary, a fiction can exist.

¹² Charon is the old oar who carries the dead into the underworld across the Styx where the dog Cerberus – having a dragon's tail, guards the entrance and allows entrance but not exit. This is a wrong conception. Actually, Charon goes across the river Acheron, where Cerberus stands guard for eternity. Also, Charon also leads the souls of those who are properly buried – with a coin (named obol) placed in their mouth during the funeral.

¹³ *Alteritatea ca joc creator*, in: *Secolul 21: Alteritatea*, nr.1-7, 2002.

¹⁴ Solomon Marcus, *Sorin Alexandrescu, unul de-ai noştri*, in *Observatorul cultural*, nr.130, 2002

¹⁵ Going from the idea that mankind is defined by a social dimension, which is necessary to the human being, Stefan Aug Doinaş admits the existence of a fundamental alterity, which involves a relation with the Other. Society has a double role: to integrate, this meaning the individual can find among others what he is missing and thus can become more accomplished and to humanize, which means that man becomes whole by developing specific activities within the social realm. Ştefan Augustin-Doinaş, *Eu şi ceilalţi în Secolul 21: Alteritatea*, nr. 1-7, 2002.

Regardless of this, the formulation of alterity always stays the same: *projecting upon the Other our own ghosts and desires*.¹⁶ Eugen Coseriu's theory regarding alterity is supported by this new view, which defines the sense of *alterity* in different manner than the aesthetics of reception, where alterity means the fact of being something else : the Other is not foreign, it is another I.

The character's language is actually *for someone else and belonging to someone else*, it is the author's theme, and the subject which gives birth to language is not – like in science or art – an absolute and universal subject, only set in relation to the created object or which assumes responsibility for all subjects; actually it is both the *central subject* and acknowledges itself as the *I* in language and always admits the existence of a *You*¹⁷ with whom it communicates. When the talking subject becomes the *Self*, as per Coseriu, the great mystery and the basis of language is created – a fact which leads to the overcoming of the rift between I and the Other.

Alterity, as a main theme of the author, can be found in *Amantul colivaresei* where Radu Aldulescu's wretchedness is of a political nature not because it is merely based on beautifying an obscene reality, but because it relies on the values of the style in a context where style is one of the author's least concerns. Aldulescu's text is not original, filled with changes in tone, using indirect speech and free in order to put forward expressive virtues and to generate a great narrative force.

Aldulescu builds marginal characters, a marginal world, a marginal setting. The entire narrative is a struggle for self discovery; both the main character as well as the others are in a strange situation, running through life without a specific goal. The bonds between characters are most often strange and illogical, from Limping Bica to Dorina – all the feminine characters are only complementary figures within the structure of the novel. They are build as expandable characters and lead their lives without any serious issues; the socializing effect is a welcomed one. The centre is made up of the character's mother, namely Aura Cafanu, who represents the support as well as the binding element in his life as she is the one who always provides help and to whom he always returns. Regarding the characters, the narrator does not criticize them, but only accompanies them under the form of a saddened *you* – he can also be found in their thoughts, trying to understand and, at times, provide excuses for their attitudes. The closeness is so great that it generates confusion and a general state of discomfort. Good and evil intertwine as the world becomes a homogenous mass, whom which one cannot escape. Good and evil cannot be found in their pure states in the text. They cannot be distilled or extracted as such. There is no struggle to find one's identity as this general state of being cut off leads to an identity loss. Events start to speed and the fiction tends to dissipate all facts in all directions thus making the rhythm and coherence of the narrative more visible: storms and fights, boxing matches in the ring and beyond it, episodes from the army as well as from other prison colonies (the Mosneni unit, Viezuroaia, Policolorul, 23 August), passing loves and speedy hook-ups, progressive starvation and sickening fullness, a whore, Bica, with a wooden leg who is marked by 40 soldiers and a circus artist, Athena, with this clenched who treats men like tamed animals, close friendships which become gay relationships and hatred; many memorable characters, starting, of course, with the protagonist, Dimitrie (Mite) Cafanu and ending with Carnu from Brănești, *beggar, would-be prophet and artist*. Put together, all these fragments and epic strips form a potpourris of colours without becoming a kitsch, as they all have the same texture. The epic consistency is all about talent, the writer's brute force

¹⁶ Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Ed. Humanitas, 2000.

¹⁷ Eugen Coșeriu, *Alteritate, toleranță și masochism*, in *Revistă de lingvistică și știință literară*, nr. 3, 1997.

and well as a bright mind without which it would have not been possible to build such a novel.

REFERENCES

1. Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*. București, 1991.
2. Blanchot, M. *The Infinite Conversation*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
3. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Humanitas, 2000.
4. Buber, M. *Eu și Tu*. București, Humanitas, 1992.
5. Codoban, A. *Filosofia ca gen literar*. Cluj-Napoca, Dacia, 1992.
6. Corbea, Andrei, *Ego, alter, alter ego*, Iași, 1993.
7. Cornea, Paul, *Introduce în teoria lecturii*, Iași, Polirom, 1998.
8. Deciu, Andreea, *Nostalgiiile identității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001;
9. Fiala, A. *Tolerance and the Ethical Life*. New York, Continuum, 2005.
10. **Gugu Silvia, Călin Dan, Florin Tudor**, *Contemporary*, București, Simetria, 2005.
11. Hours, Bernard, *Ideologia umanitară sau Spectacolul alterității pierdute*, Iași, Institutul European, 2010.
12. Levinas, E. *Apropos of Buber: Some Notes*. în *Outside the Subject*. London, Continuum, 2008.
13. Levinas, E. *Existence and Existents*. London. Kluwer Academic Publishers, 1988.
14. Liddicoat, A.J. *An Introduction to Conversation Analysis*. London: Continuum, 2007.
15. Marian, Rodica, *Identitate și alteritate*, București, Ideea Europeană, 2005.
16. Marinoff, L. *Înghite Platon, nu Prozac*. București, Trei, 2009.
17. Martin Buber, *Eu și Tu*, București, Humanitas, 1992.
18. Nancy, J.L. *Being Singular Plural*. Stanford, Stanford University Press, 2000.
19. Nemoianu, Virgil, *Postmodernism & Cultural Identities. Conflicts and Coexistence*, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2010;
20. Pichois, Claude, *Literatură și progres. Viteză și viziune a lumii*, Traducere, prefață și un capitol privind literatura română de Dim. Păcurariu, Ed. Univers, București, 1982;
21. Rădulescu, Monica, *Realms of Exile: Nomadism, Diasporas and Eastern European Voices*, Lexington Books, USA., 2002;
22. Simion, Bărbulescu, *Din perspectiva alterității*, Scrisul Prahovean – Cerașu, 1999.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

ROMANIAN LITERATURE IN HIGHSCHOOL TEXTBOOKS. DISTRIBUTION AND REPRESENTATION

Simona FORTIN

University of Bucharest

Abstract: This article aims to analyze how the writers are distributed in the Romanian language and literature textbooks for highschool and also to study their representation. For a more broad coverage, the study is based on analysis of 24 of the alternative textbooks, that are currently in use. Moreover, it was also considered, in relation with the baccalaureate, the very close and important connection that exists between textbooks and curriculum

Keywords: Textbooks, distribution, representation, cultural dimension, writers.

Modul în care manualele prezintă lumea, prin „lume” înțelegând spațiul culturii și al literaturii române, în principal, și cu câteva incidente din alte literaturii, se constituie, pentru cititorul în formare, care este elevul, ca un dat al realității. Organizările manualului pot să fie directe și indirecte. Nu există niciun argument care să ne facă să credem că cititorul, care este copilul, reacționează mai puțin prompt la joncțiunile directe decât la cele indirecte, cu condiția ca ele să fie suficient de repetate sau de apăsate, pentru că repetiția pare să fie cel mai eficient mod de impunere a unei idei, a unui concept. De aceea, în această prezentare vom încerca să decelăm ideile dominante care se desprind din organizările pe care le propun manualele și cum se reflectă ele pentru cititorul mediu, care este copilul.

În demersul nostru vom folosi atât abordări cantitative, cât și abordări calitative. Două ramuri ni se impun a fi extrem de importante în această constituire a câmpului cultural, numit literatura română. În primul rând se delimitează domeniul sau zona autorilor. Manualele nu insistă neapărat pe această zonă; impunerea unui autor nu reprezintă un obiectiv al programei școlare, însă insistența noastră provine din faptul că individul reține mai degrabă persoanele, decât conceptele. Sesizăm lucrul acesta și la nivelul cel mai de jos, cel mai scăzut al receptării culturale, anecdotice, în care indivizi care nu au niciun reper cultural rețin totuși niște elemente, cum ar fi autori precum Ion Creangă sau Mihai Eminescu. Deci numele funcționează ca niște cârlige culturale. În al doilea rând, ne-au interesat în mod deosebit elementele care țin de organizarea unor concepte sau a unor perioade și, abia în al treilea rând, elementele care țin de o problematizare mai înaltă a unor dileme etice, rezolvări de probleme, luări de atitudini. Acestea sunt, în general, mult mai puțin parcurse, se formează mai greu și este îndoielnic că absolventul nostru mediu de liceu poate demonstra asemenea competențe de lectură.

Într-o prezentare sumară, de-a lungul celor 4 ani de școală se studiază un număr de autori, care variază. Așadar, în clasa a IX-a am înregistrat 101 autori, în clasa a X-a – 55, în clasa a XI-a – 72 și în clasa a XII-a – 167 de autori. În total ar fi 275 de autori. Acești autori se împart, sau își împart un număr de texte, după cum urmează: 188 de texte în clasa a IX-a, 118 în clasa a X-a, 195 de texte în clasa a XII-a, 531 de texte în clasa a XII-a. Totalul de texte prezentate, ținând cont de anumite ambiguități, ar fi între 1020 și 1035, în timp ce numărul total al autorilor ar varia de la 275 la 167 de autori, obținându-se o medie de 3,76. Deci, un autor ar fi prezent, în medie cu 3,76 de texte. Bineînțeles că raportul acesta are o valoare statistică, majoritatea autorilor, aproape 2 treimi, sunt prezenți cu un singur text, autorii de texte lirice sunt net favorizați: dimensiunea poeziilor face ca un autor să poată fi reprezentat

cu mai multe texte, în timp ce, numai ca excepție, autorii de proză și, mai ales, autorii de proză de mare întindere, sunt prezentați cu mai mult de un roman. Există o singură excepție, un singur autor care este prezent cu 2 romane în același manual, este vorba de Marin Preda, care este prezent și cu „Moromeții” și cu „Cel mai iubit dintre pământeni”, într-un manual de clasa a XII-a. În privința repartiției pe genuri, din aceste nume 132 sunt autori de opere lirice. Precizăm că numărul total al autorilor a crescut la 284 în măsura în care am împărțit autorii, i-am dublat dacă acopereau mai multe genuri. De exemplu, I. L. Caragiale este prezent de 2 ori, pentru proză și pentru teatru, la fel Marin Sorescu pentru versuri și pentru teatru, Lucian Blaga pentru teatru și pentru lirică, Mihai Eminescu pentru proză și pentru lirică, G. Călinescu pentru proză și pentru critică literară. Împărțirea pe genuri arată, totuși, o predominanță a liricii. Din cele 284 de nume, care există după această numărătoare dublă, 132 sunt autori lirici, deci aproape jumătate. Am risca afirmația că persistența acestor autori lirici este oarecum crescută și datorită faptului că poezii se parcurg mai ușor, având texte de dimensiuni mai mici, care se rețin mai ușor și pot să se bucure de o prezentare integrală. Nu există niciun text de proză, dacă exceptăm micro-romanele lui Urmuz, „Pâlnia și Stamate” și celelalte, care să fie prezent integral. Toate textele de proză sunt prezentate fragmentar și, uneori, în fragmente atât de mici, sau cu niște decupaje atât de ciudate, încât conținutul devine oarecum misterios, ermetic. Chiar textele de mai mici dimensiuni, care se bucură de o prezentare generală, sunt introduse prin prescurtări, fragmente.

Pentru o cuprindere cât mai largă, am studiat 24 de manuale alternative de limba și literatura română pentru liceu, dintre cele care sunt în vigoare în prezent, repartizate după cum urmează: pentru clasa a IX-a – 6 manuale; pentru clasa a X-a – 3 manuale; pentru clasa a XI-a – 6 manuale; pentru clasa a XII-a – 9 manuale.

Trebuie să menționăm de la început că această repartizare nu are nicio relevanță privind distribuția reală a manualelor în mediul școlar. Este o insatisfacție personală a autorului acestui studiu faptul că nu a reușit să obțină date concrete despre această distribuția manualelor la scară națională, pentru zone geografice, tipuri de școli, pe edituri și autori, care ne-ar fi arătat în ce grad un manual se bucură de interesul elevilor de un anumit nivel. Pe de altă parte, modalitățile de prezentare ale manualelor sunt extrem de diferite. Există, spre exemplu, un grup de autori care produc manuale sub forma unor colaje, în care doar se enunță tema ori se reproduce fragmentul din text și apoi tot corpul lecției respective este prezentat sub forma unor citate din alți autori. Citatele respective pot să fie foarte diferite ca întindere și ca valoare, unele mai clare, altele ermetice, formate dintr-o singură frază, scoasă din context, ceea ce face dificilă receptarea lor; dar altele sunt niște analize destul de ample.

O altă dificultate a fost dată de faptul că, uneori, este foarte greu de delimitat itemul static, de unde începe un concept nou sau un autor nou, cum trebuie să fie luate anumite părți din textul manualului, dacă trebuie văzute ca unități separate, dacă trebuie văzute ca unități înglobate într-o unitate mai mare. Tocmai din acest motiv nu s-a putut realiza o prezentare strict cantitativă, cu un comentariu bazat pe date statistice.

O altă observație cu caracter general este varietatea conceptuală, deosebirile pronunțate între manuale, în ceea ce privește nivelul de exigențe, metodele de abordare, fundamentele teoretice. Există manuale la care „predarea”, transmiterea de cunoștințe se face ex-catedra indiferent de tipul receptării care s-ar produce în cititor, generând impresia că este un discurs care se scrie singur și se scrie pentru sine ca atare. Unele manuale dovedesc foarte bine adecvarea la cititor; acesta este antrenat tot timpul prin sarcini de lucru individual sau frontal, explicațiile fiind corelate cu momentul concret al lecturii sau cu nivelul de receptarea al cititorului. Există manuale autoritare, direct sau indirect, și altele care își propun să colaboreze cu autorul final. Manualele autoritare, de obicei, impun noțiunea sau conceptul într-o prezentare pe care noi am putea s-o numim oarbă, în sensul că este absolut indiferentă la contextul enunțării și care nu presupune vreo negociere a sensului cu presupusul cititor.

Alte manuale sunt autoritare la modul indirect, adică, în pofida modului de organizare, de problematizare, se simte autoritatea opiniei, care strivește cititorul. Un exemplu de ceea ce numim autoritate indirectă, ar putea fi manualul realizat ca o antologie de citate referitoare la o temă, la un subiect, toate orientate într-o singură direcție, încât apariția unei opinii diferite, contrare, devine foarte greu de susținut. Un alt exemplu de autoritate indirectă, ar fi falsele problematizări de tipul „Arătați care este importanța curentului / sau a autorului X”. Este evident că o astfel de întrebare implică obligatoriu presupuziția că există o importanță a autorului respectiv. În această categorie de întrebări se încadrează și cele care spun „Justificați afirmația” în măsura în care, de exemplu, afirmația respectivă este una extrem de pozitivă. Ca un loc comun de remarcat, ar trebui să spunem că, în general, manualele noastre merg pe caracterizările pozitive. Toate curentele literare, toate conceptele, toți autorii sunt importanți, sunt semnificativi, sunt relevanți, deci manualele transmit cu mare încărcătură, foarte apăsător pentru cititorul aflat în formare, că este vorba de lucruri care au valoare, că este vorba de lucruri importante și că nu este loc de negare, reușind să se impună asta, în mod paradoxal, chiar și în situații în care în studiile de caz se propun două păreri, două opinii contrare. Când se propun spre dezbatere două opinii diferite, amândouă sunt tratate ca pozitive și nu se pune niciodată problema unei excluderi. Chiar în cazul în care s-ar alege una dintre variante, amândouă sunt considerate meritorii. Ca o excepție, putem nota că există un grup de autori de manuale ce problematizează cu adevărat, oferindu-i cititorului posibilitatea de a-și dezvolta propriile păreri. Ca să dăm un exemplu, este singurul manual în care se cere argumentarea opiniei, pornind de la interpretarea lui G. Călinescu dată personajului din romanul lui Rebreanu: „Ion este o brută, șiretenia îi ține loc de inteligență”. În celelalte manuale se insistă pe valoarea iubirii lui Ion pentru pământ, insinuându-se puterea ei cathartică, justificativă.

În majoritatea manualelor, se reproduce confesiunea lui Liviu Rebreanu, care leagă geneza romanului de amintirea țăranului care sărută pământul „ca o ibovnică”. Este foarte interesant faptul că, în timp ce amintirea lui Liviu Rebreanu este neutră, din punctul de vedere al judecății morale care nu se poate deduce nici din gestul real văzut de autor, nici din textul romanului, care beneficiază de un narator obiectiv și impersonal, în schimb manualele sugerează destul de puternic faptul că această iubire față de pământ este meritorie sau, măcar, justificativă, ca o valoare în sine. Tot ca un paradox, ar trebui să arătăm că, pe de altă parte, într-o situație similară, din punctul de vedere al judecății morale, cea a iubirii lui Ghiță pentru avere, manualele își însușesc opțiunea naratorului moralist din nuvela „Moara cu noroc”, considerând în sine această iubire de bani ca fiind un element negativ. După câte se vede, tratarea inegală a aceleiași probleme morale în manuale este influențată, pe de o parte, de perspectiva naratorială și, pe de altă parte, de receptările critice anterioare.

O altă problemă remarcată la manuale și care se dovedește extrem de dificilă, este aceea a contextualizării istorice. Deși au abolit prezentarea istoriografică a câmpului literar, programele cer autorilor de manuale să introducă sumare contextualizări istorice și sociale în prezentarea autorilor sau a textelor. Doar că aceste contextualizări istorice și sociale pot să fie coerente pentru autori, dar mult mai puțin coerente pentru elevi, foarte puține manuale reușind să se descurce în această situație. De foarte multe ori se strecoară conceptualizări care nu au înțeles sau rămân enigmatice pentru adolescenți. Ca să dăm un exemplu, este de discutat dacă la sfârșitul clasei a VIII-a elevii pleacă, după studiul istoriei României, cu un bagaj de cunoștințe suficient de bogat despre evenimentele dintre 1840-1859, care să le permită o corectă conceptualizare istorică a Revoluției pașoptiste. Nici nu suntem siguri că manualele de istorie folosesc acest concept, de *generație pașoptistă*, fiind introdus în manuale înainte de a fi explicat, de a fi pus în contextul lui istoric. De altfel, aceste sechele ale istorismului se agață în manuale, dar rămân și în programe, făcând foarte dificilă înțelegerea fenomenului literar în afara acestor contexte, deși ele nu i se mai cer astăzi elevului. Pentru autorii de manuale, ca și pentru autorii de programe, ele sunt foarte clare, au fost învățate într-o perioadă când istoria

literară era o cerință a programei. Spre a da un exemplu, în programa de clasa a XI-a se vorbește de opera „marilor clasici”, dar se uită faptul că până în clasa a XI-a nu s-a realizat o astfel de periodizare și nici o clarificare a conceptelor operaționale, de aceea pentru mulți elevi rămâne o enigmă de ce romanticul Eminescu este încadrat între marii clasici.

Pentru autorii de manuale și pentru autorii de programe „autorii clasici” este un concept elementar, deja însușit, dar în manualele de la clasa a IX-a până la clasa a XII-a el nu mai este niciodată explicat. În plus, acești mari clasici, după cum știm, erau în număr de cinci: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu și Ioan Slavici, care nu mai sunt studiați împreună, nici în manualul de clasa a X-a, nici la clasa a XI-a, fiind tratați în capitole diferite, în așa fel încât ne bazăm pe un fel de cunoaștere, care nu se știe de unde ar putea să îi apară adolescentului, care va reuși să-i lege între ei. Singurele conexiuni temporale între autori sunt cele de ordin biografic, dar ele nu apar în toate manualele. De exemplu, corespondența dintre Titu Maiorescu și Mihai Eminescu stabilește clar o relație de cunoaștere între cei doi autori, sau textul lui I. L. Caragiale în „Nirvana” stabilește iarăși o relație de prietenie și respect între Mihai Eminescu și I. L. Caragiale, dar textul apare într-un singur manual din cele 24.

O altă dificultate este dată de disproporția dimensionării unor subiecte. Aceeași temă poate fi tratată pe spații cu diferențe mari între ele, impunându-se o importanță variabilă în economia volumului, de la un manual la celălalt. Exemplu, Tudor Arghezi este prezentat într-un manual cu un text poetic, iar în alt manual de clasa a XII-a sunt reproduse 12 texte, unele comentate, altele propuse pentru întrebări și exerciții și altele oferite pentru lectura suplimentară anterioară redactării unui eseu.

În principiu, ne-am propus, deci, ca această prezentare să se bazeze pe cunoașterea textelor de manual, urmând ca fiecare afirmație pe care o facem să fie sprijinită de câteva date statistice. Insistăm asupra faptului că nu ne-am propus o prezentare statistică pură, ci o cercetare calitativă, așa cum este ea definită de către David Silverman, susținută și de câteva abordări cantitative.

Prima coordonată a manualelor este raportul pe care acestea îl au cu programele, configurat pe două niveluri: există, pe de o parte, nivelul autorilor canonici, pe care îl vom indica în continuare și, apoi, nivelul celorlalte teme, texte și autori. După cum se precizează în toate programele școlare, „pe parcursul liceului elevii vor studia cel puțin un text aparținând următorilor autori: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Eugen Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu”. Nota respectivă se regăsește în fiecare programă, rămânând la decizia autorilor de manuale să introducă unul sau mai mulți autori canonici în manualul respectiv. Se impun aici următoarele observații: pe de o parte, unii autori de manuale au realizat o anumită continuitate, rămânând coerenți în raport cu propriile construcții, astfel încât pe parcursul celor 4 ani toți scriitorii canonici sunt prezentați prin opere semnificative și, pe de altă parte, alți autori de manuale nu sunt coerenți cu ei înșiși, deși îndeplinesc cerințele programelor privind numărul minim de autori sau de texte propuse spre studiu în fiecare an; la sfârșitul celor patru ani un autor canonic sau o categorie literară sunt studiate incomplet. Pe de altă parte, în situația concretă a școlii, nu este obligatoriu ca profesorul sau elevul să folosească, în toți anii manualele aceluiasi grup de autori, scoase de aceeași editură, ceea ce poate să producă uneori serioase distorsiuni în receptarea acestor autori canonici. Niciun autor nu este prezent în fiecare manual, nici nu s-ar putea face lucrul acesta din cauza tematicii diferite de la an la an. Într-o prezentare cantitativă, Eminescu este prezent în 21 de manuale, Caragiale este prezent în 18 din cele 24 cercetate de noi, Blaga în 17, Sorescu în 17, Arghezi în 16, Nichita Stănescu în 16, Mircea Eliade în 16, G. Călinescu în 14, Mircea Cărtărescu în 13, Ion Barbu în 12, Marin Preda în 12, George Bacovia în 11, Ioan Slavici în 10, Ion Vinea în 10,

Ion Pillat în 9 etc. Această distribuție cantitativă nu spune foarte mult, ca rată de distribuție pe verticală, mult mai semnificativă este rata de distribuție pe orizontală. Ca să fim mai expliciti, este foarte important dacă un autor se regăsește la un anumit subiect, la o anumită clasă, la o anumită temă, în toate manualele, astfel încât copilul, indiferent ce manual ar fi ales la școală, să se întâlnească cu autorul respectiv. Spre a da câteva exemple, la clasa a IX-a, din șase manuale studiate, șase îl conțineau pe Mihai Eminescu. Este evident, deci, că, indiferent ce alegere ar face profesorul, copiii se vor întâlni cu texte de Mihai Eminescu.

Tot la clasa a IX-a, din șase manuale studiate de noi, în cinci s-a întâlnit câte un text din I. L. Caragiale, un text din Ioan Slavici, unul din Tudor Arghezi. Mircea Eliade se situa pe aceeași poziție cu Mihai Eminescu, adică apărea în 6 din 6 manuale, în timp ce alți autori, chiar dacă au o prezență bună, în general, se întâlnesc în mai puține manuale. Prezența aceasta bună este dată de prezentarea pe verticală, care lasă foarte multe goluri. Ca să luăm un exemplu, Lucian Blaga se întâlnește în clasa a XII-a în 8 manuale din cele 9 analizate, la fel ca și Marin Sorescu, în timp ce Tudor Arghezi se întâlnește în 7 manuale cercetate. Este evident, deci, că elevii au o șansă mai mare să se întâlnească cu Marin Sorescu și cu Lucian Blaga, decât cu Tudor Arghezi, Ion Barbu, Marin Preda, cu George Bacovia, care au aceeași prezență de 7 din 9. Au, în schimb, o șansă mai mare să se întâlnească cu Ion Vineanu sau cu Ion Pillat care se găsesc în 8 din cele 9 manuale studiate, deși nu sunt autori canonici. Însă, din perspectiva elevului, autorii aceștia, deși necanonici, au o prezență cu totul semnificativă în manuale și devin astfel aproape canonici. O altă observație este că rata de distribuție a autorilor este extrem de influențată de versatilitatea lor, deci de posibilitatea de a acoperi cât mai multe subiecte sau teme din programa școlară. Un monoautor, cum ar fi Eugen Lovinescu, are o prezență scăzută în manuale, ca și Titu Maiorescu (la Eugen Lovinescu este chiar mai scăzută), o prezență de 4 manuale din 24, toate cele 4 manuale se regăsesc în clasa a XII-a. Reamintim că aceste 4 manuale vin dintr-un total de 9 manuale analizate pentru clasa a XII-a. Deci, în mai puțin de jumătate din manuale se regăsește Eugen Lovinescu, deoarece exemplifică problema *Mutației valorii estetice* și cele legate de *Raportul dintre cultura românească și cultura europeană*. Un autor care excelează în mai multe domenii, are mai multe șanse de reprezentare. Camil Petrescu, de pildă, se regăsește cu texte de proză, cu texte de teatru și cu un text teoretic. G. Călinescu se poate regăsi cu texte de critică și cu texte proză, Marin Sorescu cu texte de teatru sau texte de lirică. Un monoautor, precum George Bacovia, nu se poate regăsi decât cu texte lirice.

O altă modalitate de a aborda problema legată de textele autorilor canonici ar putea fi reprezentarea temelor, capitolelor și subcapitolelor din manuale sub forma unor titluri de spectacole. De obicei, în sociologie se folosesc noțiunea de „joc” și noțiunea de „jucător” pentru a identifica aceste distribuții sociologice. Mai degrabă decât un joc pe echipe, ni s-a părut mai potrivit să ne imaginăm această distribuție de teme și subiecte ca un spectacol de operă sau de balet, în care autorii sunt cântăreții sau dansatorii care vor să ocupe pozițiile date de rolurile oferite. Poziția autorilor canonici în manual ar semăna, în comparația propusă, cu poziția unor interpreți privilegiați oferită de către producător, dacă identificăm producătorii cu programa școlară. Deci, un producător poate impune: „se poate juca spectacolul respectiv, dar trebuie obligatoriu să îl conțină și pe interpretul X”. Am ales modelul operei, deoarece un autor este precum un cântăreț de operă, nu se poate adapta la toate partiturile, el este fie tenor, fie bas, fie soprană, nu poate să acopere orice rol. Pe de altă parte, ca oricare dintre actori sau interpreți, autorii intră în concurență între ei. Sigur, autorul de manuale, ca un regizor, va încerca să îi distribuie pe toți, însă pozițiile acestora sunt întotdeauna concurențiale: într-o anumită poziție nu poate să fie decât un singur autor. Există multiplicări, de exemplu la roman. În prezentarea de clasa a X-a, când se studiază romanul, se pot alege 3, 5, 8 texte, în așa fel încât să se creeze loc mai multor autori de roman. Însă, această distribuție de dublare a rolului nu poate fi infinită, ea este limitată de dimensiunea manualelor și, până la urmă, de

capacitatea copiilor de a parcurge anumite texte. Lucrul acesta se vede foarte bine la anumite specii sau epoci, în care există o abundență de autori, încât înțelegem dificultatea profesorului de la clasă care se întreabă cum ar putea fi ei parcurși sau în ce modalitate. Este clar că la școală profesorul și copilul nu au cum să-i trateze pe toți ca individualități pentru că ocupă un spațiu și un timp foarte mari.

Reîntorcându-ne la autorii canonici, avem următoarea distribuție de potențial: Mihai Eminescu poate ocupa o poziție legată de poezie, deci de lirică, și de proză, mai specific, nuvela; Ion Creangă poate să ocupe pozițiile legate de proză, mai puțin cea a romanului, (precizăm că niciunul din manuale nu tratează „Amintirile din copilărie” ca fiind un roman, deși aceasta a fost o variantă propusă de critica literară); I. L. Caragiale poate să ocupe pozițiile legate de teatru și de proză, cu excepția romanului. Pe de altă parte, Mihai Eminescu poate acoperi poziția romantică, situație prevăzută în mod special în programă; I. L. Caragiale și Ion Creangă, poziția realistă; Titu Maiorescu nu poate ocupa decât o poziție sau o partitură legată de critica literară; pe Ioan Slavici îl găsim repartizat pentru realism și pentru proză, atât pentru roman, cât și pentru proza de întindere medie; George Bacovia ocupă poziția simbolismului și a liricii; Lucian Blaga poate să ocupe poziția lirică, dar și pe cea a teatrului, a eseului cultural și toate pozițiile legate de modernism; Tudor Arghezi ocupă poziția lirică și cea a prozei; Ion Barbu doar pe cea lirică și a modernismului; Mihail Sadoveanu pe cea a prozei scurte sau de întindere mare, a romanului, și a tradiționalismului; Liviu Rebreanu - romanul și proza scurtă, atât poziția realismului, cât și a tipurilor de roman din perioada interbelică; Camil Petrescu ocupă poziția romanului, a teatrului și tot ce ține de modernism; G. Călinescu se poate distribui în poziția prozei, respectiv a romanului, și a criticii literare, ca și în pozițiile legate de eseu cultural; Eugen Lovinescu doar poziția critică și cea legată de modernism; Marin Preda ocupă doar poziția romanului postbelic; Nichita Stănescu cea a liricii postbelice; Marin Sorescu poziția liricii postbelice și a teatrului. După cum se vede, acești autori intră în concurență unii cu ceilalți. De exemplu, pentru poziția romanului interbelic se „luptă” Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu, nemaifiind loc pentru alți autori de romane meritorii, cum ar fi Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian sau altcineva. În situația aceasta, autorii de manuale vor selecta învingătorii, urmând ca „învinșii” să fie repartizați pe o altă poziție vacantă.

Dacă se urmăresc temele și speciile literare, observăm că pozițiile nu sunt infinite, dimpotrivă, în anumite zone se creează o oarecare „înghesuială” de autori. Această concurență duce, spre exemplu, la situația ca unii autori să fie prezentați preponderent pe o poziție care nu-i reprezintă întru totul; e ca și cum și-ar fi găsit o nișă de interpretare, sau se exclusivează o dimensiune a autorului respectiv în detrimentul altora. De exemplu, Creangă ocupă poziția basmului cult pentru că acolo nu intră în concurență cu niciun autor canonic, în timp ce în celelalte poziții este permanent dislocat de alți autori. În zonele în care există concurența aceasta între autori, este evident că un autor necanonic are foarte puține șanse să mai fie prezentat, dacă o anumită temă, un anumit subiect este deja supraaglomerat de prezenta autorilor canonici. Este ceea ce se întâmplă, de exemplu, cu zona romanului realist, unde deja sunt 3 autori canonici aflați în concurență, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, devenind evident că nu mai are loc niciun alt autor în afară de aceștia, pentru perioada interbelică. Pentru intervale anterioare perioadei interbelice pot să existe variante, și ele au și fost exploatate de autorii de manuale. În general, pentru poziția romanului din perioada interbelică avem 4 autori mari, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și G. Călinescu și ceilalți autori își fac loc mai greu. Se vede situația aceasta la Camil Petrescu: din opțiunea autorilor de manuale, a dislocat, practic a anihilat, toate variantele posibile de alți autori de roman psihologic. Aceste opțiuni nu sunt obligatorii pentru autorii de manual, sunt alegeri, le-am spune noi, mai degrabă oportuniste, în sensul că ar putea să prezinte, așa cum unii chiar fac, un autor necanonic pentru o specie, un subiect, însă, asta le-ar îngreuna situația

viitoare, aglomerând conținutul cu un autor pe care programa de bacalaureat nu-l specifică. Într-o situație de genul acesta este economic mai ușor să ocupi direct poziția cu autorul canonic și este varianta pe care o alege majoritatea manualelor.

Tocmai din acest motiv, observăm două fenomene semnificative: pe de o parte trebuie să ne gândim de ce un autor care nu este canonic ocupă o poziție fruntașă, și ne vom ocupa de poziția excepțiilor, încercând să înțelegem cum se construiesc aceste repartiții, iar pe de altă parte, programa însăși poate să insiste pentru o anumită prezență. Este ca și cum, dincolo de regula generală, care este regula oficială, programele ar funcționa și cu un sistem, simbolic vorbind, de favoriți. Continuând analogia cu spectacolul de operă, producătorul poate să aibă niște pretenții de interpreți, care sunt justificate și care sunt oficiale, aceasta ar fi lista autorilor canonici. De exemplu, să vrea ca tenorul X, care este cel mai în formă la ora actuală, să joace în spectacolul lui, dar se poate să existe și un set de valori disimulate, care nu sunt ascunse din moment ce sunt prezente în programa școlară, dar nu sunt declarate ca atare, favorizându-se o anumită interpretare, impunerea unui anumit autor. Această impunere se poate face în mod explicit, direct în programă, dar poate să fie și indirectă, reprezentată aluziv, iar autorii de manuale au tendința să reacționeze foarte bine la aceste apropouri, nu impuneri, ale programei școlare, și vom vedea niște autori care sunt impuși, care ocupă niște poziții fruntașe, fără ca ei să fie autori canonici.

De vreme ce manualele pe care le-am analizat sunt toate câștigătoare ale concursurilor Ministerului, este evident că opțiunea autorilor de manuale a fost una câștigătoare, indiferent dacă aceste opțiuni au fost conștiente ori s-au făcut presiuni asupra lor. În programe, în general, această impunere-aluzie se face sub forma exemplelor. La fiecare capitol, se spune într-o formulă standard „Se pot folosi sau se vor folosi texte din” și urmează o înșiruire care se încheie cu „ș.a.” (și alții), adică ea nu este nici absolută, nici nu este exhaustivă, deși uneori este atât de largă încât ajunge aproape exhaustivă. Dăm un exemplu la întâmplare: la conținutul „Memorii și jurnale” se pot folosi memorii și jurnale scrise de autori precum: Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Nicolae Steinhardt, I. D. Sârbu, Ion Ioanid, Radu Petrescu, Alice Voinescu, Jeni Acterian, Monica Lovinescu, Ioana M. Petrescu, Mircea Cărtărescu ș.a. Rareori se întâmplă ca manualele să iasă din aceste liste, poate și pentru că sunt destul de complete, dar ne putem pune întrebarea dacă ieșirea din aceste liste nu ar fi atras penalizarea manualelor și atunci nu o să vedem niciodată manuale care nu respectă aceste liste pentru că nu vor fi niciodată aprobate. Nu toate opțiunile sunt respectate în mod egal, deci la toate exemplele formulate în programe, sunt autori care nu au fost aleși de niciun manual. Deci, posibilitățile programelor de a impune un anumit autor, în afara autorilor canonici, sunt, totuși, relativ limitate. Exemplificăm cu o modalitate de insistență, care ni s-a părut cea mai stranie din programe, pentru a observa efectul ei în manuale: George Bacovia este autor canonic, deci prezența lui în manuale ar trebui să fie obligatorie. Se bucură, în schimb, de un regim cu totul privilegiat: el este prezent în 2 programe, în cea de clasa a XI-a și în cea de clasa a XII-a, o dată restrictiv și o dată obligatoriu, respectiv, în clasa a XI-a, când se studiază curentul simbolism se precizează explicit că toate textele nu vor cuprinde și texte de George Bacovia, deoarece complexitatea acestui autor impune ca acesta să fie studiat în clasa a XII-a. Ni s-a părut foarte stranie această sintagmă, despre complexitatea operei, deoarece ea nu a fost luată în calcul la niciun autor, deși, începând din clasa a IX-a, se întâlnesc texte de Tudor Arghezi, de Nichita Stănescu, de Mircea Eliade, de Mihai Eminescu și autorii respectivi nu sunt considerați atât de complecși încât să nu poată fi studiați în clasa respectivă, indiferent de valoarea pe care o are, să spunem, opera. Explicația de „complexitate a operei” nu se mai întâlnește, după cum am spus, pentru niciun alt autor și este cu atât mai stranie.

În programa de clasa a XII-a se regăsește numele lui George Bacovia în specificația în care sunt indicați poeții moderniști care vor trebui studiați prin cele 4 texte propuse cantitativ spre analiză. Aceștia sunt: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu și George Bacovia. Deci

la această situație de insistență, manualele răspund printr-o prezență excesivă a lui George Bacovia, prezență diminuată, într-un fel, de resursele autorului care nu poate fi abordat decât cu texte lirice. În manuale prezența lui este în 11 din 24 de manuale, însă, în același timp, acolo unde există, este o prezență permanent supradimensionată. E ca și cum autorii ar fi încercat să răspundă la această cerere indirectă a „complexității operei” printr-o exagerare a spațiului acordat. George Bacovia se regăsește într-un manual de clasa a X-a (deci 1 din 6), într-un manual de clasa a IX-a (1 din 6), 2 de clasa a X-a (2 din 10), cu un text în manualul de clasa a XI-a și cu 7 prezențe într-un manual de clasa a IX-a. Dar sunt oferite spre studiu sau spre lectură 42 de texte. Aceste 42 de texte, dacă ținem cont de dimensiunea operei bacoviene, reprezintă o cantitate pe care o putem numi, cu siguranță, semnificativă, ceea ce îi oferă lui Bacovia cea mai bună distribuție dintre toți autorii prezenți în raportul dintre numărul de texte și numărul de manuale în care este prezentat, adică o rată de 3,81. Este procentul cel mai bun dintre toți autorii (următorul procent este cel al lui Lucian Blaga, cu 3,3, iar al treilea prezent este Tudor Arghezi cu 2,75. La toți ceilalți autori acest raport este mai scăzut). Cele 42 de texte sunt repartizate începând de la 5 prezențe, numărul maxim de poezii prezente într-un manual, de titluri diferite, până la 1 pe 23 de titluri. Această prezență ne apare ca fiind excesivă și dacă o raportăm la dimensiunea operei bacoviene, cu atât mai mult cu cât situația este exact inversă în cazul lui Tudor Arghezi, sau al unor autori care au excelat în mai multe domenii.

În sistemul românesc de învățământ, la nivelul ciclului liceal, literatura s-a studiat după modelul francez, până la Revoluție, dar ultimele modificări ale programei au vizat simplificarea conținutului și o ușoară echilibrare între limbă și literatură. Rezultatele de la bacalaureat din ultimii ani, coroborate cu diverse statistici privind lectura tinerilor din țara noastră ne îndreptătesc să considerăm că există o slabă preocupare de a pune în concordanță valorile cărora li se acordă calitatea de a fi universale cu valorile elevului din prezent. Principiul mutației valorilor estetice nu se respectă, deși Eugen Lovinescu se studiază ca autor canonic, manualele fiind, mai degrabă, statice, presupun existența unei „estetici” imuabile și ne putem întreba în ce măsură elevul își formează aceste valori estetice, când i se propun texte din epoci diferite, fără a se clarifica problema gustului, a evoluției literaturii.

Note și bibliografie:

1. Costache, Adrian; Ioniță, Florin; Lascăr, M.N.; Săvoiu, Adrian. *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a* București: Art, 2004, 208 p.
2. Costache, Adrian; Ioniță, Florin; Lascăr, M.N.; Săvoiu, Adrian. *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a*. București: Art, 2007, 264 p.
3. Crișan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sânmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica. *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a*. București: Humanitas, 2008, 216 p.
4. Crișan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sânmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica. *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a*. București: Humanitas Educațional, 2007, 248 p.
5. Dobra, Sofia; Halaszi, Monica; Kudor, Doina; Medeșan, Luminița. *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a*, București: Corint, 2007, 216 p.
6. Dobra, Sofia; Halayzi, Monica; Kudor, Dorina; Medeșan, Luminița. *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a*. București: Corint, 2008, 216 p.
7. Doina , Ruști. *Manual de limba și literatura română, clasa a X-a*. București: Niculescu, 2007, 216 p.
8. Dună, Ion; Dună, Raluca. *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2004, 288 p.

9. **Iancu, Marin; Bălu, Ion.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a.* București: Corint, 2006, 216 p.
10. **Iancu, Marin; Bălu, Ion; Lăzărescu, Rodica.** *Manual de limba și literatura română, clasa a X-a.* București: Corint, 2005, 216 p.
11. **Iancu, Marin; Lăzărescu, Rodica.** *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a.* București: Corint, 2004, 288 p.
12. **Iancu, Marin; Popa, Alis.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a.* București: Corint, 2007, 216 p.
13. **Lișman, Victor.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a.* București: All, 2007, 248 p.
14. **Martin, Mircea (coordonator); Lăsconi Roșca, Elisabeta; Rădulescu, Carmen Ligia; Zane, Rodica.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a.* București: Grupul Editorial Art, 2006, 272 p.
15. **Martin, Mircea (coordonator); Lăsconi Roșca, Elisabeta; Rădulescu, Carmen Ligia; Zane, Rodica.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a.* București: Grupul Editorial Art, 2007, 231 p.
16. **Negrici, Eugen (coordonator); Soviany, Octavian; Boltașu, Dorica; Gramnea, Mimi; Chemencedji, Ana-Maria; Colțea, Mioara.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a.* București: Niculescu, 2007, 216 p.
17. **Niculescu, Zenovia.** *Cultura în algoritmul tranziției.* București: Casa Editorială Odeon, 1995, 200 p.
18. **Ruști, Doina.** *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a.* București: Editura Niculescu, 2004
19. **Ruști, Doina.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a.* București: Paralela 45, 2007, 288 p.
20. **Silverman, David.** *Interpretarea datelor calitative. Metode de analiză a comunicării, textului și interacțiunii.* Iași: Polirom, 2004, 352p.
21. **Simion, Eugen (coordonator); Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Mazilu, Dan Horia.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XI-a.* București: Corint, 2006, 256 p.
22. **Simion, Eugen (coordonator); Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel.** *Manual de limba și literatura română, clasa a XII-a.* București: Corint, 2007, 256 p.
23. **Simion, Eugen; Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Grigor, Andrei.** *Manual de limba și literatura română, clasa a IX-a.* București: Corint, 2008, 216 p.

THE BIRTH OF JESUS CHRIST IN GIOVANNI PAPINI'S VIEW

Diana-Lavinia BUMBARU

”Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: Giovanni Papini, an Italian philosopher and writer, had a complex personality that reflected in his works as well. The turning point in his life is represented by the year of 1921, when he converted to Catholicism.

When he first started writing, as a teenager, his main focus was related to the cultural issues, such as history, philosophy or literature. In fact, Papini's first love was philosophy, from which he preferred concentrating on the studies that belonged to pragmatism. However, G. Papini declared himself to be an atheist, but showed an interest in the field of religion as well. And even if his writings were mainly focused on philosophy, religion had its own significant place as well.

In 1921 he came back to the Catholic religion, and decided to let his readers know about it by means of publishing one of his best-known studies – The Life of Christ. This volume is a surprising one for those who did not follow his works; but for those used to Papini's style, it came as nothing new. It was something expected, as one could see him struggling for a long time before finding some inner peace in faith. The birth of Christ opens this study and anticipates the author's intentions, namely to help others better understand this biblical event.

Keywords: Papini, Jesus, philosophy, conversion, faith

Giovanni Papini, filosof și scriitor de origine italiană, are o personalitate complexă care s-a reflectat mereu și în scrierile sale. Unul din punctele esențiale care i-au marcat viața a fost evenimentul din anul 1921, atunci când s-a convertit la catolicism.

Începutul vieții sale de scriitor a fost în adolescență, atunci când se concentra în special pe chestiunile culturale, cum ar fi istoria, filosofia sau literatura. De fapt, prima dragoste a lui Papini a fost filosofia, de unde a preferat să se concentreze pe studiile ce aparțineau curentului pragmatist. În orice caz, acesta se declara ca fiind ateu, dar își demonstra, de asemenea, interesul și pentru domeniul religiei. Și deși scrierile sale se concentrău în special pe filosofie, religia a ocupat locul său important.

În 1921 s-a întors la religia catolică și a decis să facă cunoscut acest lucru cititorilor săi prin intermediul publicării unuia dintre cele mai cunoscute studii ale sale – *Viața lui Isus*. Acest volum este unul surprinzător pentru cei care nu îi urmăreau lucrările; însă pentru cei care erau obișnuiți cu stilul lui G. Papini, nu era nimic ce ar putea aparține de domeniul noului. Era ceva așteptat, căci autorul putea fi cu ușurință observată neliniștea ce pusese stăpânire pe el de ceva timp, înainte de a descoperi pacea interioară ce a avut originea în credință. Volumul a stârnit interesul publicului și datorită personalității furtunoase pe care autorul o are, nu doar datorită temei abordate. Poate că unul dintre elementele ce au surprins cel mai mult cititorii a fost limbajul pe care autorul italian l-a ales pentru exprimare, un limbaj care este destul de violent, ținând cont de tema centrală abordată. Dar și acest lucru face parte din caracteristicile personale ale lui Papini, căci scopul său era de a-i face pe ceilalți să înțeleagă nu doar sacrificiul suprem pe care Dumnezeu Tatăl l-a făcut pentru oameni, ci și fiecare element care s-a regăsit de-a lungul întregii istorisiri biblice.

Însă nu poate fi trecut cu vederea faptul că stilul de abordare pe care Giovanni Papini l-a avut înainte și după convertire este unul destul de diferit. Astfel, dacă înainte de regăsirea

credinței exista un Papini nemilos în gândire, dar și în exprimare, vom vedea apoi că schimbarea adusă de momentul convertirii va fi vizibilă nu doar în noile teme abordate în studiile sale, ci și în lipsa interesului său pe care îl avea pentru diversele polemici și dispute.

Papini a început elaborarea studiului *Viața lui Isus* în anul 1919, iar doi ani mai târziu, odată cu momentul convertirii ce a avut loc cu puțin înainte de Sărbătorile Pascale de atunci, îl va publica. Însuși autorul va recunoaște faptul că a acordat o atenție deosebită corectării acestei lucrări. Vedem aici o dorință nespusă a autorului de a atinge perfecțiunea cu acest volum; acest lucru poate proveni din faptul că Dumnezeu este Ființa perfectă, iar Fiul Său Isus întruchipează această imagine. De aceea, autoevaluarea critică a lui G. Papini se reflectă în acea teamă pe care o are în privința propriilor greșeli ce le-ar fi putut comite atunci când a conceput *Viața lui Isus*. Teama aceasta poate fi tradusă ca fiind de fapt ideea de a nu jigni în nici un fel Divinitatea dacă studiul nu va fi la nivelul pe care autorul sau cititorii îl așteptau.

Înainte de publicarea volumului, Giovanni Papini va scrie în jurnalul personal: „în fine, mi se pare că nu este ceva josnic. Poate că va putea face bine. Există pași care îmi plac și mie. Dar poate că trufia mă corupe”¹. Astfel este reflectată dorința autorului de a atinge un nivel personal superior prin redarea unei astfel de teme; deși pe un ton ce poate la început ne pare a fi modest, dorința de a îi fi recunoscut efortul există.

Studiul *Viața lui Isus* prezintă, urmărind o ordine cronologică și foarte detaliată, toate momentele ce au marcat evoluția Fiului lui Dumnezeu pe pământ. Autorul italian își va deschide volumul cu unul dintre cele mai importante evenimente pe care lumea creștină le sărbătorește, și anume nașterea lui Isus.

Revolta pe care Giovanni Papini o simte față de condițiile pe care le-a avut Cel care ar fi trebuit să fie primit în cea mai bună modalitate posibilă, din punct de vedere material, este evidentă încă de la început. Simplul și sărăcăciosul staul în care Isus a fost născut, printre animalele ale căror scop este de a ajuta omul în treburile zilnice, este descris într-o manieră foarte directă, fără nici un fel de menajare și fără a uita nici un detaliu; parcă din dorința de a avea puterea schimbării acestei situații ce nu se ridică la nivelul Celui care a salvat omenirea, autorul va afirma: „acesta este adevăratul Staul în care-a fost născut Isus. Locul cel mai Murdar de pe lume fost-a cea dintâi încăpere a singurului Neîntinat dintre cei născuți de femeie. Fiul Omului, ce-avea să fie sfășiat de Vitele cărora le zice Oameni, avut-a drept cel dintâi leagăn jghiabul în care ronțăie Dobitoacele florile minunate ale Primăverii”². Nedreptatea pe care oamenii au săvârșit-o față de Isus este astfel anticipată chiar de acum, de la primul moment al Său printre noi. Este aici împletită dorința personală a lui G. Papini de a oferi, din punct de vedere material, ceea ce un salvator merită cu adevărat, cu învățătura pe care tocmai acest Salvator a oferit-o omenirii, și anume modestia ce ar trebui să fie caracteristică fiecăruia dintre noi.

Ulterior, primii oameni care i S-au închinat au fost ciobanii, care renunțau la toate lucrurile de preț ale lor pentru a le aduce în dar. Iar cuvintele autorului sunt de această dată de laudă pentru acei credincioși pe care soarta i-a ajutat să se afle acolo într-un astfel de moment: „se născuse în preajma lor un calic, iar ei îl priveau cu drag și cu dragă inimă îi aduceau acele sărmene avuții. Știau că Pruncul, născut din oameni Săraci în Sărăcie, născut Sărac cu Duhul în Sărăcia Duhului, născut din Oameni de Rând în mijlocul Celor de Rând, avea să fie dezrobitorul Celor de Rând – al acelor oameni *buni la suflet*, asupra cărora îngerul chemase pacea”³.

¹ Fragmentul se regăsește în Carlo Bo, *Io, Papini. Antologia*, Vallecchi Editore, Firenze, 1967, p. 530.

² Giovanni Papini, *Viața lui Isus*, Traducere de Alexandru Marcu, Editura Orizonturi, București, 2012, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 28.

Toate aceste relatări pe care italianul le face sunt menite să aducă explicații și lămuriri sincere pentru cei care sunt interesați să afle povești vieții Celui care este Mântuitorul întregii omeniri. Limbajul ales este unul prin care dorește să fie aproape de toți cititorii, pentru a fi astfel înțeleasă esența din spatele poveștii biblice (deși poate la prima lectură a *Vieții lui Isus* nu ar reieși clar acest fapt). Și acestea reprezintă doar începutul unui studiu extrem de complex, un studiu care nu se bazează doar pe relatările din Biblie, ci și pe diverse elemente ce aparțin istoriei. Acest moment esențial al nașterii lui Isus este conturat cu exactitate și autorul îi acorda importanța reală fără nici un fel de ezitare.

Din această cauză, Giovanni Papini va afirma, într-o manieră destul de critică, despre propria sa creație: „să nu se uite, printre altele, că această carte a fost scrisă aproape în întregime la țară, într-un colț de țară depărtat și sălbatic, cu foarte puține cărți pe masă, fără sfaturi de prieteni și îndreptări de măestri. Nu va fi deci citată de Portarii Înaltei Critici, precum nici de cercetătorii cu ochelari la pătrat printre *autoritățile în materie*; nu-i nimic, de s-a dovedit în stare să facă puțin bine unui suflet oarecare – unuia singur”⁴. Căci scopul principal pe care Papini l-a avut prin publicarea acestui volum a fost tocmai instruirea celor care nu cunosc detaliile ce au alcătuit fundamentul lumii creștine.

Despre studiul *Viața lui Isus* semnat de Giovanni Papini s-au scris diverse opinii din toate colțurile lumii, atât încurajatoare, cât și critice. Însă Vittorio Vettori a reușit să surprindă poate cel mai bine intenția filosofului și scriitorului italian: „[...] un text fundamental în istoria internă și externă a scriitorului deoarece, în timp ce ne prezintă neliniștile domolite și maturitatea atinsă, îl prezintă întregii lumi catolice drept cel mai autoritar și viguros purtător de cuvânt literar al acelei renașteri religioase pentru care tragediile recente ale războiului au fost deschizătoare de drumuri [...]”⁵. De altfel, în fiecare scriere pe care G. Papini a semnat-o, se va regăsi oglindită o mică parte din personalitatea și din gândirea sa.

Bibliografie:

- Bo, Carlo, *Io, Papini*. Antologia, Vallecchi Editore, Firenze, 1967
 Papini, Giovanni, *Viața lui Isus*, Traducere de Alexandru Marcu, Editura Orizonturi, București, 2012
 Vettori, Vittorio, *Giovanni Papini*, Borla editore, Torino, 1967

Mulumiri:

Această lucrare a fost finanțată din contractul *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE) - POSDRU/159/1.5/S/140863 proiect strategic "Programe doctorale și postdoctorale – suport pentru creșterea competitivității cercetării în domeniul Științelor umaniste și socio-economice" cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013*

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ Vittorio Vettori, *Giovanni Papini*, Borla editore, Torino, 1967, p. 80.

THE VISUAL MESSAGE

Cristina Camelia IGNATOVICI

"Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Cultures, languages, colloquial ways of communication do not change overnight, but they do change. It is amazing how much of the lexicon specific to computer, mobile phone, internet, mass-media fields has been invading and influencing our language and culture in the last decade.

Words like googling, texting, viral, sms, site, etc. have become part of the common day Romanian communication, especially for the younger generation. This proves that languages and cultures can be enriched, or impoverished, by the contribution of a generation.

Modern times can be rightfully labeled as a period of prevailing image over word, mainly in its written form. [Foucault](#)'s theory of dominant discourse, with its connection between the physical and discursive realities, the linguistic signs and their cultures, has probably never been so obviously necessary as during the 21st century.

Interesting enough, the motility of linguistic signs can be observed even in the transpositions, from the conservatory language into a contemporary one, of classical texts as it is the case of the Bible.

In The Message, Professor Eugene Peterson remains in the trends of his time, of the word – image, while transposing the formal Bible version into a colloquial one, in the simple, ordinary, common day English.

Therefore, the biblical text becomes both accessible to the inexperienced and to the theologian scholars alike and enjoyable, as if the reader found oneself seated in front of a large screen ready to unfold timeless truths uttered in a modern manner.

Keywords: physical reality, discursive reality, linguistic sign, socio-linguistics, the word-image

Semiotics, or rather the arbitrariness of the linguistic sign, is a major aspect that needs to be considered when dealing with translations, their import and impact upon a language and culture.

It is the arbitrariness of the linguistic sign, of the relationship between the signifier and the signified, that makes a language susceptible to the changing influence of a culture, its canons and traditions, as several linguist scholars have already stressed it out.

Although the signifier may seem to be freely chosen, from the point of view of the linguistic community it is imposed rather than freely chosen because a language is always an inheritance from the past which its users have no choice but to accept. ...Indeed, it is because the linguistic sign is arbitrary that it knows no other law than that of tradition, and [it is] because it is founded upon tradition that it can be arbitrary. (Ferdinand de [Saussure, 1983: 71, 72, 74](#); Ferdinand de [Saussure 1974: 71, 74](#))

Alongside Ferdinand de Saussure, other linguist theoreticians, Rosalind Coward, John Ellis, Charles Sanders Peirce identify the conventionality of the linguistic sign and its subjectivity to dynamic change, as it is determined by the social, cultural conventions within a community.

In short, a word is named in a certain way because it already existed a previous agreement on it, in accordance with the social and cultural canons of that community.

More than ever the present day society describes the daily, physical realities placing them under the authority and dominion of the image.

Laura E. Tanner's article, *Holding on to 9/11: The shifting grounds of materiality* depicts so well, not only the tragedy of a nation under attack, but also the difficulty of recording physical realities unaltered by the abounding images. The reporter Benjamin Wallace – Wells, finds himself in the impossibility of providing his viewer with a fresh, firsthand account, as his interviewers describe their experience in terms of already existing concept - images.

What did it look like? You know the movie *Independence Day*? It looked like that.

What did it feel like? The footage from war-torn countries? Bosnia. It looks like that. (Wallace-Wells qtd. in Tanner, *PMLA* 2012:70)

It is interesting to observe how, and to which level, this versatility of the language to adapt itself to cultures and societies has been influencing even classical texts as the Bible.

The Message Bible in Contemporary English

The most recent reading version of the Bible was written by the American professor Eugene Peterson. It took him ten years to bring the Hebrew version of the Old Testament and the Greek one, of the New Testament, into modern day English.

After forty years of interpreting the biblical message and providing a more contemporary translation for his students and fellow church people, Eugene Peterson decided to write a more colloquial version, especially for those who had never read the Bible and for those who became too familiar to find any attraction in its content anymore.

His primary goal was to capture the tone of the text and the original conversational feel of the Greek, in contemporary English... The first group was made up of those who hadn't read the Bible because it seemed too distant, irrelevant, and antiquated. The second group is made up of those who had read the Bible all their lives but now found it "old hat", so familiar that they were no longer startled by the truth of its message. (*The Message*, Navpress, 2002: 5)

Professor Peterson stresses the importance of a comprehensible, readable Bible version, so that the Word of God would be communicated in modern, colloquial words, efficiently used in every day conversations.

In the forward of *The Message Bible* it is written:

Language is always changing. When we hear something over and over again in the same way, we can become so familiar with it that the text loses its impact. *The Message* strives to help readers hear the living Word of God, the Bible, in a way that engages and intrigues us right where we are. *The Message* is designed to be read by contemporary people in the same way as the original koiné Greek and Hebrew manuscripts were savored by people thousands of years ago. (*The Message*, Navpress, 2002: 5, 6)

The purpose of *The Message* has never been that of replacing a Bible study version. Actually, the author himself warns against replacing the study versions of the Bible with his

own, while he stresses the main goal of his work, that of providing an accessible, reading version of the Bible.

The goal of *The Message* is to engage people in the reading process and help them understand what they read. This is not a study Bible, but rather “a reading Bible.” The verse numbers, which are not in the original documents, have been left out to facilitate easy and enjoyable reading. The original books of the Bible were not written in formal language. The Message tries to recapture the Word in the words we use today.

(*The Message*, Navpress, 2002: 5, 6)

The passage chosen for this paper is actually depicted by all four Gospel writers, Matthew, Mark, Luke and John, of John the Baptist answering the question of the Pharisees about his own identity. The record of the traditional Bible version is as follows:

Now John was clothed with camel's hair and wore a leather belt around his waist and ate locusts and wild honey. And he preached, saying, "After me comes he who is mightier than I, the strap of whose sandals I am not worthy to stoop down and untie. I have baptized you with water, but he will baptize you with the Holy Spirit." In those days Jesus came from Nazareth of Galilee and was baptized by John in the Jordan. And when he came up out of the water, immediately he saw the heavens opening and the Spirit descending on him like a dove. And a voice came from heaven, "You are my beloved Son; with you I am well pleased." (NIV, Mark 1:6-11, 1985:1493).

<i>The Message version</i>	<i>Personal translation</i>
11 The good news of Jesus Christ - the Message! - begins here, 2 following to the letter the scroll of the prophet Isaiah. Watch closely: I'm sending my preacher ahead of you; He'll make the road smooth for you. 3 Thunder in the desert! Prepare for God's arrival! Make the road smooth and straight! 4 John the Baptizer appeared in the wild, preaching a baptism of life-change that leads to forgiveness of sins. 5 People thronged to him from Judea and Jerusalem and, as they confessed their sins, were baptized by him in the Jordan River into a changed life. 6 John wore a camel-hair habit, tied at the waist with a leather belt. He ate locusts and wild field honey. 7 As he preached he said, "The real action comes next: The star in this drama, to whom I'm a mere stagehand, will change your life. I am baptizing you here, in the river, turning your old life in for a kingdom life. His baptism – a holy baptism by the Holy Spirit – will change you from the inside out." (<i>The Message</i>, Navpress, 2002: 717)	11 Vestea bună adusă de Isus Hristos – Mesajul! – începe aici, respectând întocmai scrierile profetului Isaia. Luati aminte: „Îmi voi trimite predicatorul înaintea voastră, el va netezi drumul. Tunet în deșert! Pregătiți-vă pentru venirea Domnului! Neteziți-vă drumul și îndreptați-vă viața! Ioan Botezătorul a apărut în deșert, predicând botezul schimbării vieții ce duce spre iertarea păcatelor. Oamenii veneau la el cu miile din Iudea și Ierusalim și, mărturisindu-și păcatele, erau botezați în râul Iordan spre o noua viață. Ioan purta haină din păr de cămilă, prinsă la mijloc cu cingătoare de piele, mânca lăcuste și miere sălbatică. Predica: „Urmează adevărata acțiune. Vedeta din rolul principal, față de care eu sunt un simplu băiat de scenă (mașinist), vă va schimba viața. Eu vă botez, în râu, renunțând la viața pământească, de jos, în schimbul celei de sus, cerești. Botezul Domnului – sfânt, prin Duhul Sfânt – vă va schimba întru-totul, din interior spre exterior.

Context is not the main thing, but the only thing, it is the rule of the thumb for a better, overall understanding of any text and particularly of the biblical one. Therefore, in order to grasp a correct meaning of the text, the serious seeker should always strive to understand a passage of Scripture within both its immediate context and its general one.

Mark, the evangelist, starts up the registration of his record with a direct quotation from the book of the prophet Isaiah – whose scrolls were found perfectly conserved in the caves by the Dead Sea – one of the greatest prophets of the Old Testament. Isaiah wrote his book around seven hundred years before John and Christ's birth on earth, foreseeing Christ's work, death and resurrection for the salvation of mankind.

The voice of one calling in the desert, prepare the way for the LORD, make straight in the wilderness a highway for our God. (NIV, *Isaiah 40:3*, Zondervan 1985: 1071)

It can be observed that, while the modern version of professor Peterson renders a more familiar meaning to the contemporary reader, there is a sense of loss in understanding John the Baptist and his ministry as God's messenger, rendered in *The Message* as a *mere stagehand*. Although John was describing himself in comparison with Christ, his cousin and his Creator, the concept of John as one sent out to speak of and from God seems to be lost in the modern version, while *the stagehand* has a more practical, hands on meaning.

Strong's *Exhaustive Concordance Bible* is another excellent tool toward a better understanding of the biblical text, the researcher being able to study the words in their original language, Hebrew, Aramaic and Greek.

SEC offers the English translation of the Hebrew terms from Isaiah 40:3 relating to John the Baptist.

H4397

מַלְאָךְ *mal'âk (mal-awk')*

From an unused root meaning to *despatch* as a deputy; a *messenger*; specifically of God, that is, an *angel* (also a prophet, priest or teacher): - ambassador, angel, king, messenger. (SEC, Hendrickson 2009)

H6437

פָּנָה *pânâh (paw-naw')*

A primitive root; to *turn*; by implication to *face*, that is, *appear*, *look*, etc.: - appear, at [even-] tide, behold, cast out, come on, ~ corner, dawning, empty, go away, lie, look, mark, pass away, prepare, regard, (have) respect (to), (re-) turn (aside, away, back, face, self), ~ right [early].

H7121

קָרָא *qârâ' (kaw-raw')*

A primitive root (rather identical with H7122 through the idea of *accosting* a person met); to *call* out to (that is, properly *address* by name, but used in a wide variety of applications): - bewray [self], that are bidden, call (for, forth, self, upon), cry (unto), (be) famous, guest, invite, mention, (give) name, preach, (make) proclaim (-ation), pronounce, publish, read, renowned, say.

H3474

יָשָׁר *yâshar (yaw-shar')*

A primitive root; to *be straight* or *even*; figuratively to *be* (causatively to *make*) *right*, *pleasant*, *prosperous*: - direct, fit, seem good (meet), + please (well), be (esteem, go) right (on), bring (look, make, take the) straight (way), be upright (-ly).

mes-il-law' From H5549; a *thoroughfare* (as *turnpiked*), literally or figuratively; specifically a *viaduct*, a *staircase*: - causeway, course, highway, path, terrace.

The Hebrew study of the words does offer the perspective of John the Baptist as both a voice and a doer, which could explain Professor Peterson's choice of describing him as a stagehand. Since in the Romanian target text, its literal translation (*mașinist*) has a negative connotation, of one prone to shrewd schemes, it seemed proper to the translator to use its Romanian description, the noun phrase a stage boy.

A word of caution needs to be addressed as one might truly think that John the Baptist was *merely a stagehand* indeed. It has to be stressed that, it is John calling himself such in Eugene Peterson's *The Message*, while comparing himself with Jesus Christ, the Messiah, *the star in this drama*. Yet, one should never mistake him for a simple, common citizen of this planet. In fact, Christ Himself bears testimony in the favour of John the Baptist:

After John's messengers left, Jesus began to speak to the crowd about John: "What did you go out into the desert to see? A reed swayed by the wind? If not, what did you go out to see? A man dressed in fine clothes? No, those who wear expensive clothes and indulge in luxury are in palaces. But what did you go out to see? A prophet? Yes, I tell you, and more than a prophet. This is the one about whom it is written: "'I will send my messenger ahead of you, who will prepare your way before you.' *I tell you, among those born of women there is no one greater than John*; yet the one who is least in the kingdom of God is greater than he." (NIV, Luke 7:24 – 28, Zondervan 1985:1510)

A twofold conclusion could be drawn from paralleling the traditional and the contemporary biblical texts, that even the latter sounds better, closer to the daily conversational, common language it could not exist in the absence of the first one. And, once again, the context is indeed not the main thing but the only thing in understanding the biblical text. Context should never be taken lightly, nor for granted, but always as the best resource for a most comprehensive, wholistic, understanding of any text, and so much more of the classics!

Sebastian's words from *Cum am ajuns huligan*, an apology written in defense of his book *De două mii de ani*, reflect probably in the best way, even 80 years later since their recording, the above conclusion:

Erase one word, suppress a parenthesis, misplace a coma and - behold: the unfortunate paper fallen into your hands says exactly what you have intended from the beginning. ...The most dangerous anti-Semitic weapon has never been the gun, or the stone, but a completely different one: *the quote!* (Sebastian, Humanitas, 2006: 20, *my translation*)

LIST OF REFERENCES

- Barker, K. (ed.) 1985, *NIV The New International Version Study Bible*, Zondervan Publishing House.
- Coward, R. & John, E. 1977, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Routledge & Kegan Paul, London
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. 1996, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London, Routledge
- Meyers, R. 2013, The sword of the Lord with an electronic edge, Available at <http://www.e-sword.net/>, [Accessed: 13 May 2014]
- Peterson, E. 2002, *The Message, contemporary Bible version*, Navpress
- Saussure, F. de 1983, *Course in General Linguistics*, Open Court Publishing Company
- Sebastian, M. 2006, *Cum am ajuns huligan*, Humanitas, București
- Strong, J. 2009, *Strong's Exhaustive Concordance of the Bible*, Hendrickson Publishing Press
- Strong, J. 2001, *Strong's Hebrew and Greek Dictionary*, Available at: <http://www.htmlbible.com/sacrednamebiblecom/kjvstrongs/STRINDX.htm>, [Accessed: 13 November 2014]
- Tanner, E.L. 2012, "Holding on to 9/11: The shifting grounds of materiality", *PMLA* 2012, p.70

"CALENDARUL MUREȘULUI" – INSTRUMENT OF IDENTITY AND RELIGIOUS-MORAL FORMATION FOR THE ROMANIANS ON THE MUREȘ VALLEY

Antonina Silvia FRANDEȘ ANDONE

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: "Calendarul Mureșului" is one of the numerous religious calendars that circulated on the Mureș Valley in the inter-war period. It was a local initiative of Dumitru Antal, the orthodox local rector of Reghin between 1925 and 1927. He considered it an instrument through which he could directly educate his believers. The main themes treated in his articles are connected to national identity and moral life. The highly number of articles dedicated to the fight against alcoholism proves on the one hand the gravity of the problem and on the other hand the Orthodox Church' desire of saving its believers from the „claws” of this scourge.

Having in view the idea that the majority of the villagers could hardly read and had no experience with sophisticated texts, the editor of the calendar chose as a main literary form the story or other literary genres inspired by the folklore.

Keywords: religious calendars, Orthodox Church, Mureș Valley, moral education, national identity

„Calendarul Mureșului” se înscrie în pleiada de publicații interbelice cu caracter religios cu circulație în zona Văii Mureșului. Dacă celelalte calendare prezente în zonă sunt tipărite în tipografiile aparținătoare episcopilor ortodoxe din Cluj sau Sibiu iar cele greco-catolice din Blaj sau Bixad, în acest caz este o inițiativă locală a protopopului Dumitru Antal, protopopul ortodox al Reghinului în perioada 1924-1927.

O scurtă trecere în revistă a principalelor sale repere biografice argumentează legăturile sale cu meleagurile Văii Mureșului nu doar ca slujitor al bisericii ci și ca apărător al ortodoxiei, al românismului și promotor al unei vieți civilizate bazate pe preceptele moralei creștine.

Protopopul Dumitru Antal (ulterior episcopul Emilian), s-a născut la 20 octombrie 1894 în Toplița. Mama sa a fost soră cu patriarhul Elie Miron Cristea. Studiile universitare le face la Academia Teologică “Andreiana” din Sibiu (1913-1916) și la Facultatea de Filosofie a Universității din Budapesta (1916-1918). În perioada budapestană a fost președintele Societății studenților români “Petru Maior”. A fost protopop de Reghin (1924-1927), revizor eparhial la Cluj (1927-1933), inspector general în Ministerul Cultelor (1933-1938). La 28 octombrie 1938 a fost ales arhiereu-vicar al Mitropoliei Ungro-Vlahiei cu titlul “Târgovișteanul”. Între anii 1941-1944 a fost „locțiitor” al Episcopiei Argeșului, iar apoi locotenent de arhiepiscop și mitropolit al Bucovinei (1945-1948). Din 1949 a condus Seminarul Teologic de la Mănăstirea Neamț, apoi oastea monahală de la Mănăstirea Cozia și, în cele din urmă, din 1952, pe cea de la Mănăstirea “Sfântul Prooroc Ilie” din Toplița. A fost înmormântat în ziua de 20 iunie 1971, în Toplița natală.

Deși deține funcția de protopop al Reghinului doar trei ani, o slujește cu mult devotament. În această calitate de îndrumător spiritual își asumă ridicarea nivelului moral dar și cultural al enoriașilor prin slova tipărită. În pagina introductivă denumită “Precuvântare”, redactată în 15 octombrie 1926, protopopul își exprimă încrederea în rostul și rolul cărții

ziditoare: “Cetind cărți poți să înveți multe lucruri bune și folositoare; poți să-ți desfășezi sufletul cu frumusețile unei poezii, sau a unei povestiri frumoase”.¹Pe de altă parte nu ezită să atragă atenția că prin intermediul cărților păcătoase poți “să-ți înveninezi sufletul cu învățături rele”.²

După propriile-i mărturisiri³ protopopul Dumitru Antal avea în momentul redactării calendarului o experiență publicistică fiind în perioada 1920-1924 colaborator al “Foi Poporului” din Sibiu și al publicațiilor “Telegraful Român”, “Revista Teologică”, “Renașterea”.Cunoscând aria de circulație a tipăriturilor de felul calendarelor, prin conceperea unuia propriu el a venit în întâmpinarea așteptărilor de ordin spiritual și practic al credincioșilor de la sate. Deși a făcut acest demers cu speranța lansării unui proiect longeviv :”Din feliul cum va fi primit și prețuit acest calendar îmi voi lua îndemn să continui întocmirea lui și pe anii care vin”, calendarul său se va limita la acest număr întrucât protopopul Dumitru Antal se transferă la Cluj, unde episcopul Nicolae Ivan al Clujului îl numește în funcția de revizor eparhial, post ocupat din 1927 până în 1933.

Luând drept modele de întocmire ale calendarului pe cele emise de episcopii, protopopul Dumitru Antal a purces la redactarea propriului calendar incluzând rubricile atât de populare în rândul cititorilor de la sate: calendarul propriu zis cu marcarea și explicarea sărbătorilor creștine și legale, informații legate de casa regală, de tarifele poștale, lista unor cărți folositoare, sfaturi utile pentru creșterea animalelor, lista târgurilor din Transilvania, precum și date legate de autoritățile județene, de plasă sau comunale și reclame pentru firme locale sau din țară. Un loc aparte îl ocupă “Partea Literară” unde se regăsesc creații ale scriitorilor consacrați precum George Coșbuc, Gala Galaction, Octavian Goga, George Topârceanu, Emil Gârleanu, Ion Al.Brătescu Voinești dar și articole preluate din alte publicații precum “Dumineca poporului” sau “Foaia Noastră”.

Calendarul este mijlocul prin care protopopul Dumitru Antal își poate educa credincioșii în mod direct, de aceea nu ezită să-i avertizeze cu privire la periculoasele capcane întinse de sectarism și bolșevism atât credinței cât și națiunii. Pornind de la crezul său “Nu este un singur român creștin bun, care să nu simtă cât de concrescută îi este credința cu naționalitatea lui, și încă așa de tare, încât dacă îi luăm unui român credința îl și desnaționalizăm”, pune în atenția cititorilor o tristă realitate ”Scopul lor (n.n al sectarilor) nu este de a ne aduce credință mai multă, ci ca să ne fărâmițeze neamul, să-i zdruncine unitatea, închegarea lui”.

Ca sprijin al pledoariei sale antisectare aduce exemplul lui popa Petru din Hodac care pe la 1704 câștigase respectul calvinilor și dreptul ca iobagii din Sângeorzul de Pădure să zidească o biserică. Dar, ceea ce se dorește a fi reliefat este faptul că i s-a impus fiecărei comunități religioase a nu face prozelitism în rândul celeilalte, fapt total neglijat în perioada contemporană autorului.

O inedită plăsmuire a patriarhului Miron Cristea, construită în analogie cu *Fericirile* din „Predica de pe munte” a Mântuitorului Hristos, apare în paginile „Calendarului Mureșului”.

Prima *fericire* recomandă poporului român să se adăpostească cu încredere sub scutul crucii creștine căci așa va fi apărat de toate relele și nevoile.Cu alte cuvinte Biserica este văzută ca sprijin moral,cultural, social și național al românilor, indiferent de perioadele istorice pe care le traversează.

¹ Dumitru Antal, *Precuvântare în Calendarul Mureșului pe anul comun 1927*, anul I, Editat și tipărit de Tipografia „Librăria Nouă”, Reghin, 1926, p.2

² ibidem, p.2

³ ASS, dosar nr.15,f.2, 30 în Nicoleta Ploșnea, *Emilian Antal-organizator al Gărzilor naționale românești de pe valea Mureșului superior* în *Angvstia* 16, 2012, *Istorie-sociologie*, pp.168-169.

Cea de-a doua fericește poporul care „ține la legea strămoșescă”⁴, acest lucru fiind garantul dăinuirii veșnice a acelui popor.

Poporul care păstrează cu sfințenie și iubește „comorile sufletești” precum limba, portul, datinile, obiceiurile, cântecele are, în concepția primul patriarh român, „viață trainică și proprie”.⁵

Educația copiilor într-un mediu familial echilibrat va asigura viitorul luminat al unui popor, se subliniază în cea de-a patra fericire.

Cheia propășirii unui neam este considerată pacea și buna rânduială și în același timp îi îndeamnă pe români să iubească munca pentru că doar așa își vor asigura cele necesare vieții.

Cumpătarea în toate, încrederea în forțele proprii sunt condiții sine qua non pentru o viață sănătoasă și echilibrată.

Nu se poate înnoi și regenera o națiune fără înnoirea și regenerarea personală a fiilor ei, după cum nu se poate înnoi și regenera o pădure fără înnoirea și regenerarea arborilor care o alcătuiesc.

Deosebirea în această analogie stă numai în faptul, că arborii nu se pot ajuta între ei (decât numai în fabule...), câtă vreme fiii aceleiași nații se pot și se cuvine să se ajute, ca să renască într-o ființă comunitară nouă și plină de viață.

Poporul iubitor de învățătură este fericit de patriarh întrucât „numai prin luminarea minții și îmbogățirea sufletului va putea înainta culturalicește și-și va împlini rostul său între popoarele lumii.”⁶

Prin ascultare și slujire lui Dumnezeu, poporul va renaște într-o obște nouă și fericită. O singură semeție și-o singură răzvrătire este încuviințată și sfătuită : cea împotriva păcatului. „În fața păcatului da, să stăm semeți și împotriva lui să ne răzvrătim cu toată puterea, ca biruindu-l să luăm *cununa vieții* făgăduită de Hristos ostașilor săi. Nimeni să nu cugete întru inima sa că ascultarea și slujirea ar umili pe om. Nu, căci rânduiala acestei lumi și a celei viitoare întru ascultare zace. În duhul slujirii izvorâte din conștiința noastră întru Hristos și întru Nație ne vom uni silințele, pentru ca acestea să rodească viață nouă în Țară.”⁷

La păstrarea conștiinței unității spirituale a neamului, Biserica Ortodoxă Română a avut o contribuție majoră. Ea a cultivat în sufletele credincioșilor români conștiința trează că ei au aceeași obârșie ca neam, aceeași credința și aceeași limbă care-i unește.

Pe lângă problemele identitare *Calendarul Mureșului* abordează cu multă seriozitate chestiuni care atentau la sănătatea trupestă și integritatea morală a poporului. Astfel se aduce în prim plan păcatul beției publicându-se trei articole succesive pe această temă : „Cine a iscodit rachiul?”, „Cam cât se bea la noi”, „Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului”. Se prezintă o statistică (sursa nu este precizată) îngrijorătoare a consumului de alcool din Ardeal : „40 kg de vinars, 12 kg de vin și 200 kg de bere” per locuitor pe an, exceptând copiii. De asemenea s-a constatat că numărul crâșmelor ajunsese la 20.000 iar cifra consumatorilor de alcool era cam de 1,5 milioane dintr-un total de 5 milioane de locuitori. În consecință alcoolismul este văzut ca principala cauză a stării materiale precare a majorității populației, îndeosebi a celei rurale, dar în același timp și a degradării lor spirituale.

Alcoolismul, fiind în esență o problemă socială, implică aspecte ce țin de istoria identificării naționale. Crâșmarii evrei erau portetizați ca personaje negative tipice: „aproape 3 din 4 părți străini, se îngrașă cu munca băută a bețivilor”.

⁴ Miron Cristea, *Fericirile Neamului Românesc* în *Calendarul Mureșului*, Tipografia „Librăria Nouă” Reghin, 1927, p.83

⁵ ibidem, p.83

⁶ ibidem, p.84

⁷ Nicolae Colan, *Ortodoxia și renașterea națională* în revista *Viața ilustrată*, nr.3, 1939, p.5

Pentru a fi și mai elocventă această stare de fapt se aduce ca sprijin cartea „Împotriva beției” a Patriarhului Miron Cristea. Plin de amărăciune, patriarhul constata că numărul cârciumilor a sporit atât în Ardeal cât și în Bucovina chiar cu concursul autorităților. Mai mult autoritățile amintite, catalogate „fără milă”, „au făcut adevărate colonizări de neromâni, care au început să exploateze pe autohtoni”. Referința se face tot la evrei, care, prin tradiție se ocupau cu negustoria și cămătăria, starea lor materială superioară celei a majorității populației fiind pusă pe seama unor presupuse înșelătorii și hoții. Dovezi clare aduce în acest sens patriarhul Miron Cristea, informat la rândul său de subprefectul unui județ: în urma unor analize s-a dovedit că rachiul conținea var sau vitriol. Toate aceste atentate la sănătatea, starea socială și materială a românilor cu repercursiuni asupra integrității lor morale și spirituale, nu au putut fi trecute cu vederea de Biserica, care și-a exprimat vehement poziția. Cu durere se concluzionează că neamul nostru era ruinat „cu precugetare”.

Drept urmare scumpirea băuturilor alcoolice era considerată binevenită ca măsură de reducere a consumului de alcool. Se recomandă adoptarea modelului altor popoare care s-au mai confruntat cu această problemă. Se amintește de eșecul american al prohibiției și se elogiază sistemul suedez de succes în stăvilirea beției. Acesta a acționat pe fondul unei populații cu un nivel cultural ridicat întrucât analfabetismul era eradicat și fiecare familie lectura frecvent pe lângă Biblie „tot felul de cărți, un călindar și câte o foaie săptămânală, ca să știe ce se întâmplă în lume și în țară.”⁸

Conducătorii, preoții, învățătorii și medicii și-au unit forțele pentru a găsi soluții viabile pentru scăparea țării de plaga alcoolismului. După încercări nereușite, în 1909, în timpul unei greve muncitorești, s-a luat decizia opririi comercializării oricărei băuturi alcoolice și rezultatele au fost uimitoare. Ulterior medicul Ion Bratt a propus și promovat reglementarea vânzării de alcool. Legea prevedea următoarele: numai statul putea comercializa băuturi alcoolice; introducerea unei „cărți” pe baza căreia cetățenii peste 18 ani, care nu s-au îmbătat niciodată și nu au fost pedepsiți de justiție, puteau cumpăra alcool; în restaurante puteau comanda băuturi (maxim un litru) doar cei care comandau și mâncare. Deși astfel de demersuri au fost costisitoare pentru stat, reușita sistemului a compensat cheltuielile și a adus Suediei „cumințenia, fericirea și buna stare materială” râvnite și de alte țări. Autorul articolului recomandă autorităților române aplicarea unor măsuri similare pentru a face și țării noastre „un mare bine”.

Pornind de la ideea că locuitorii satelor în marea lor majoritate de-abia erau alfabetizați și nu aveau exercițiu în lecturi mai sofisticate, redactorii calendarelor propuneau ca formă predilectă povestirea sau alte genuri literare inspirate din folclor.

Calendarul Mureșului propune o variantă de legendă cu aceeași tematică, prelucrată după Tolstoi. În acest caz protagoniștii sunt diavolul, un țăran sărac și Lucifer.

Țăranul a plecat la câmp doar cu o bucată de pâine. La amiază, ostenit și flămând, nu mai găsește pâinea. Necuratul o furase cu gândul că omul se va supăra și va înjura. Însă, spre necazul său, țăranul se sătură cu apă și în loc să blesteme, zise: „s-o mănânce sănătos”.

După cele întâmplate dracul se duse în iad și-i povesti lui Lucifer întâmplarea, care, îl acuză de incompetență și-i impune o perioadă de trei ani ca termen de ispitire și pierzanie a țăranului cu pricina. Neîndeplinirea acestei sarcini ducea la pedeapsă: scaldarea în apă sfințită. Speriat de această perspectivă, diavolul, a luat chip de flăcău și a intrat slugă la țăran. Obținând recolte bune omul, sfătuit de flăcăul-diavol, prepară rachiul din grâne. Totodată oamenii fură inițiați în consumul de alcool, fapt considerat de diavol ca o izbândă a sa. Diavolul, însoțit de căpetenia întunericului, au urmărit apoi comportamentul țăranului și a apropiaților lui, influențați fiind de băuturile consumate. Orice urmă de bună voință dispăruse

⁸ Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului în *Calendarul Mureșului pe anul comun 1927*, Tipografia „Librăria Nouă”, Reghin, 1926, pp.71-72

fiind înlocuită de înjurături, răutate, viclenie, violență, într-un cuvânt - degradare umană. În schimb sângele dobitocesc a ieșit la iveală, oamenii băutori comportându-se pe rând vicleni ca vulpile, turbați ca lupii, și-n cele din urmă josnici ca porcii. Diavolul a explicat că toate acestea erau urmările bogăției pentru că din excesul de bucate s-a făcut rachiu, iar cei bogați se gândeau mai mult cum să petreacă decât săracii. Diavolul a fost răsplătit pentru această „invenție” distrugătoare de oameni cu o funcție mai înaltă.

Iată cum, prin modalități literare de inspirație folclorică, Biserica încerca să transmită credincioșilor precepte morale și de conduită, arătându-le că alcoolul avea origini diavolești iar consumul nemăsurat al acestuia duce la dezumanizare.

Abundența articolelor dedicate luptei împotriva alcoolismului dovedesc pe de o parte faptul că problema atinsese cote înalte de gravitate, iar pe de altă parte Biserica dorea cu ardoare să-și salveze credincioșii din ghearele acestui flagel, și-și mobiliza toată forța în această direcție.

Calendarele populare, predicile și lucrările cu caracter moral au jucat un rol esențial în educația oamenilor de rând, dar și a clerului de la nivel parohial. Este vorba atât de pregătirea spirituală propriu-zisă cât și de formare morală și identitară a credincioșilor, mai ales într-o societate fragmentată din punct de vedere confesional și național. Aceste lucrări dezvăluie un dialog permanent cu societatea, ele având ca scop accentuarea gradului de conștientizare și asimilare de către credincioși a valorilor unui popor civilizat.

Circulația „Calendarului Mureșului” în zona Văii Mureșului este dovedită de păstrarea unor exemplare ale acestuia în Biblioteca Municipală „Petru Maior” Reghin, în Biblioteca Mănăstirii Toplița dar și în biblioteci parohiale din zonă, fapt ce dovedește că la vremea apariției sale a fost lecturat, analizat, întregind universul cultural și spiritual al creștinilor ortodocși de pe aceste plaiuri.

Bibliografie:

Publicații:

- *Calendarul Mureșului pe anul comun 1927*, anul I, Editat și tipărit de Tipografia „Librăria Nouă”, Reghin, 1926;

Articole:

- Nicoleta Ploșnea, *Emilian Antal-organizator al Gărzilor naționale românești de pe valea Mureșului superior* în *Angvstia* 16, 2012;
- Nicolae Colan, *Ortodoxia și renașterea națională* în revista *Viața ilustrată*, nr.3, 1939.

ENDER'S GAME AND THE WILL TO POWER (CLOSE READING)

Călina BORA

"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: By following on the classification proposed by Thomas Hobbes, the present paper will analyse the characters of Orson Scott Card, by taking a close look at the 3 situations of conflict, which are typical for the barbarians: rivalry, distrust and pride. These 3 situations of conflict equal the 3 types power proposed by Nietzsche: freedom, justice and love. Freedom presupposes rivalry (Peter, Ender, Bean), justice presupposes both attacking the other when in doubt or out of mistrust, and fighting to protect your rights (FI, Greaff, Ender in FI phase, Bean), and love brings about the attack for consolidating one's reputation (Peter, Ahile). In these 3 situations, in which the subjects nurture feelings of hatred for and rejection of the other subjects, the good and the evil, the ethical and the unethical, don't matter anymore. What remains of vital importance is only the satisfaction gained through violence.

Keywords: Individualism, power, violence, Card, Nietzsche, Hobbes.

Cu toate că, pentru a deschide discuția despre jocul lui Ender, s-ar fi potrivit oricare dintre romanele seriei lui Scott Card, totuși, analiza, pentru acest capitol, va fi focusată pe romanul prin care autorul deschide seria, acesta fiind textul care prezintă cel mai bine relațiile dintre pământeni, relații în baza cărora oamenii vor interacționa cu noile specii, străinii dinafara câmpului gravitațional. Prin joc ne referim, aşadar, la starea pământenilor, la jocul creat pentru și de Ender, urmând ca prin figura acestuia să ne referim la subiecții locuitori ai planetei. Cu alte cuvinte, capitolul de față va surprinde relațiile dintre membri aceleiași specii, atât în propriul lor teritoriu, cât și în afara spațiului gravitațional, acolo unde va fi nevoie, firește, făcându-se referiri și la celelalte texte, nemizându-se însă pe analiza personajului Ender.

Cel care aduce în discuție, pentru prima dată problema rivalității dintre membri aceleiași specii este însuși Ender (cunoscut pe Pământ ca Andrew Wiggin):

„Deși avea numai șase ani, Ender cunoștea legile nerostite ale luptelor dintre oameni. Era interzis să lovești adversarul care zace neajutorat; doar un animal putea face așa ceva. Cu toate astea îl lovește pe atacator, pentru a-i arăta acestuia că este puternic și că nu mai trebuie umilit vreodată”¹.

Dintru început sunt puse în evidență două aspecte: existența unor legi nerostite (este vorba despre legile morale) și modul în care supremația devine mijloc de apărare. Aceste legi ale luptei dintre oameni, cele care ar despărți oamenii de primat, nu sunt însă cu nimic mai presus decât ceea ce ele practică, întrucât în lupta pentru supremație a oamenilor nu mai poate fi vorba despre temeiul niciunei legi, ci doar de, precum în cazul lipsitelor de rațiune, instinct de supraviețuire.

¹ Orson Scott Card, *Jocul lui Ender*, traducere de Mihai Dan Pavelescu, Ed. Nemira, București, 2005, p. 13.

Cel mai bun exemplu în acest sens este dat de organizarea pe care copiii străzilor din Rotterdam o adoptă în timpul în care se știa (pe Pământ) că cei din FI luptă contra Gândacilor. Practic, acești copii formaseră adevărate cete care aveau ca scop, întâi de toate, supraviețuirea. Puteau fi împărțite în două categorii: cetele copiilor mici (condusă de Poke) și familiile (cetele copiilor mai mari, printre conducătorii cărora era și Ahile). Dacă ceata lui Poke, de pildă, abia supraviețuia „din cauza gândirii ei nu prea bune, întrucât era prea miloasă”², ceata lui Ahile era una de prădători, prosperă și puternică, tocmai datorită tiraniei lui. Lupta pentru supraviețuire a acestor copii mergea inclusiv până la moarte. Ahile, de exemplu, o va uide pe Poke, întrucât după ce fusese acceptată de familia sa, îndrăznise să-l sfideze în fața tuturor. Or, tiranul Ahile nu putea permite ca imaginea sa de conducător impecabil să fie compromisă. Cel care descrie însă cel mai bine cum se desfășurau lucrurile în lupta pentru supraviețuire este Bean: „oamenii nu-mi mai dădeau de mâncare ca să nu fiu îmbrâncit de cei mari sau să nu-mi ia mâncarea din mână. Odată, un copil mai mare s-a înfuriat atât de rău pe mine că mănâncă că mi-a băgat un băț în gât și m-a făcut să vomit tot ce mâncasem. Chiar a început să mănânce el, dar n-a putut, i-a venit și lui să vomite”³.

Așadar, ceea ce statul a impus, ca limită a bunei conduite, pentru armonioasa conviețuire dintre oameni (morală), se estompează atunci când este pusă problema supraviețuirii. Porunca iubirii aproapelui și, în cazul la care Ender face referire, a legilor nerostite dintre oameni, devin, de fapt, măști sub care se ascunde cel mai bine nevoia - înspăimântătoare pentru stat, fundamentală însă pentru subiectul ce locuiește statul, de libertate.

Ripostând, considerând că astfel își va arăta supremația, Ender își sublinează, așadar, nevoia de libertate și, prin intermediul acesteia, voința de putere. A te opune unei puteri opresive - lupta sa cu Stilson, de pildă - înseamnă, totodată, a ajunge la nivelul acelei puteri și, firește, a o depăși. Afirmarea supremației constă tocmai în depășirea acestei puteri. Când ea este statul în sine, ci nu instrumentele sale (cetățenii), vom urmări mai târziu, contează foarte mult și mijloacele prin care noua putere își afirmă și exercită supremația.

La ce se referă însă concret Ender prin acel: „pentru a-i arăta acestuia că este puternic și că nu mai trebuie umilit vreodată”⁴? A-i arăta lui Stilson că este puternic devine aici o acțiune ce are însemnătate dublă: pe de-o parte, Ender simte nevoia de a-și demonstra puterea (putere ținută în frâu de legile statului prin promovarea moralei, de pildă), pe de altă parte, actul propriu-zis de a acționa. Cu alte cuvinte, cu toate că actul demonstrării puterii proprii, din punct de vedere etic, nu este decât un scut prin care acesta barează atacurile barbare ale celuilalt, prin faptul că vrea să arate că „nu mai trebuie umilit vreodată”, Ender își devoalează, de fapt, instinctul tiranic. Instinctul adus în discuție se dezvoltă, în mod diferit, și în cazul lui Peter, Ahile, Bean, ceilalți părtași ai jocului confecționat de Flota Internațională. Numai că, dacă Ahile și Peter sunt tiranii absoluți, Ender și Bean - întrucât cred în puterea comunității oamenilor și a înțelegerii acestora chiar și cu celelalte specii - resemantizează instinctul despot, folosindu-l drept mijloc de menținere a ordinii între specii. Când spunem ordine, ne referim, firește, la libertatea și, mai ales, egalitatea dintre acestea.

Însă ca fundament al bunelor intenții ale lui Ender și Bean nu este nutrit, de fapt, tot individualismul, ca în cazul lui Ahile și Peter? Nu se poate pune problema voinței de putere în cazul tuturor? Firește, că da. Numai că, dacă toate aceste personaje au ca punct comun voința de libertate, drumurile lor se bifurcă atunci când se pune problema direcției acestei libertăți: libertatea ca supremație (Ahile, Peter) și „libertatea ca iubire de umanitate”, după cum ar

² Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, traducere de Roxana Brînceanu, Ed. Nemira, București, 2006, p. 20.

³ *ibidem*, p. 70.

⁴ *ibidem*.

numi-o Nietzsche, caz în care sacrificiul de sine, mila și iubirea de popor își spun cuvântul (Ender, Bean).

Însă, și aici intervine un aspect important, astfel interpretând lucrurile, nu tocmai iubirea de popor este responsabilă pentru xenocidul pe care Ender, în numele omenirii, îl aplică asupra străinilor insectoizi? Da, întrucât voința de libertate este, de fapt, voința de putere⁵, chiar și când este vorba despre voința unei întregi specii. Nu, am spune dacă am interpreta în altă ordine de idei acțiunile lui Ender, imediat următoare xenocidului. Oricare ar fi însă răspunsul concret dat întrebării, interesează mai puțin. Cert este faptul că o specie va riposta fără dubiu atunci când supraviețuirea sa va fi în joc. Ca atare, orice element ostil venit din partea unui membru al aceleiași specii sau, cu atât mai mult, al unei specii diferite, element aflat într-o poziție amenințătoare pentru ordinea și funcționarea firească a vieții împotriva căreia ostilitatea este exercitată, va fi, fără dubiu, distrus. Iar când este vorba despre oameni, după cum se va vedea în cele ce urmează, cu atât mai mult, întrucât predispoziția lor permanentă către violență le va motiva, practic, acțiunile.

Altfel spus, guvernul este, în esență, promotorul principal al individualismului, întrucât, când se va pune problema supraviețuirii, el va fi total de acord ca instinctul, până atunci gregar al puterii, să se manifeste în deplinătatea lui. Ceea ce statul vrea să distrugă ca aparență, prin morală și celelalte principii ale traiului civil, în chipul menținerii așa-zisei egalități între oameni, în esență, este promovat. Când Ender vrea să-și impună supremația în fața lui Stilson, actul în sine trebuie pedepsit de către tată, profesori, stat etc., însă când prin instinctul său de putere distruge Gândacii, supremația în fața acestor străini și chiar uciderea lor își pierde caracterul gregar. Ce rămâne din morală acestui stat? Probabil numai mecanismul prin care cetățenii sunt manipulați.

Aflat încă pe Pământ, Ender află două lucruri despre sine, lucruri care vor avea un rol destul de important în evoluția sa, după ce va fi preluat la Școala de Luptă: este un Terț⁶ și, prin asta, un simbol al rușinii⁷ pe Pământ.

În primul rând, ce însemna a fi terț? Înseamnă a fi născut al treilea copil într-o familie căreia statul îi permitea să aibă doar doi. Ce se întâmpla cu acești terți? Fie erau nuli pentru societate, întrucât erau născuți în afara legii, fie erau preluați de centrele armatelor și, cum este cazul lui Ender, pregătiți pentru război împotriva semenilor din aceeași sau din altă specie. Flota Internațională, din care face parte colonelul Graff, nu este decât găselnița perfectă prin intermediul căreia terților li se dă o utilitate, fie și în chipul gloriei salvării omenirii. Monitorizați încă de mici, întrucât, deși concepuți în afara legii⁸, ei continuă să fie ai statului, acestora li se dictează prin intermediul unui dispozitiv cum să gândească și, mai ales, cum să reacționeze la stimulii externi. Într-un fel sau altul, copiii de acest tip sunt priviți de către semenii ca fiind diferiți, datorită acestei monitorizări decretate de guvern. Așadar, deși concepuți în afara legii, terții se nășteau numai dacă statul permitea acest lucru:

⁵ „[...] Instinctul de putere – acest instinct numit libertate – trebuie ținut în frâu cel mai mult timp. De aceea scopul eticii – cu instinctele sale inconștiente de educație și disciplinare – a fost să țină în frâu setea de putere: ea discreditează individul tiranic și potențează, prin a sa glorificare a grijii pentru comunitate și a iubirii de patrie, instinctul gregar al puterii” (Friedrich Nietzsche, *Voința de putere - încercare de transmutare a tuturor valorilor: fragmente postume*, Ed. Aion, Oradea, 1999, p. 461).

⁶ „Părinții te privesc ca pe un simbol al mândriei, deoarece au fost capabili să ocolească legea și să te aibă, ca Terț. Dar, în același timp, reprezintă un simbol al lașității, deoarece n-au îndrăznit să meargă mai departe și să practice nesupunerea, pe care continuă s-o considere corectă” (Orson Scott Card, *Jocul...*, p. 31).

⁷ „În plus, ești și un simbol al rușinii publice, pentru că, la fiecare pas, apari în calea eforturilor lor de a fi asimilați în societatea noastră docilă” (*ibidem*).

⁸ „Părinții te privesc ca pe un simbol al mândriei, deoarece au fost capabili să ocolească legea și să te aibă, ca Terț” (*ibidem*).

„Experimentul numit Andrew Wiggin nu reușise. Era sigur că guvernanților le-ar fi plăcut să abroge decretul care-i făcuseră posibilă nașterea”⁹.

Am putea spune, în aceste condiții, că Ender este efectiv un produs al statului. Iar acesta nu trebuie să dea greș: „Cu Ender va trebui să menținem o balanță delicată [spune Graff]. Să-l izolăm ca să rămână creativ, altfel se va adapta sistemului de aici. În același timp, trebuie să ne asigurăm că-și va dezvolta din plin capacitățile de conducere”¹⁰.

Dintru început am stabilit că prin Ender și jocul său ne vom referi și la ceilalți terți, și la ceilalți copii din cadrul Flotei Internaționale (ex. cei din echipele Salamandrelor, Șobolanilor, Dragonilor etc.), și la ceilalți semeni de pe Pământ. Prin menținerea simțului creativ, colonelul Graff face referire la faptul că, dacă sub o formă sau alta, Ender (și, firește, ceilalți colegi ai lui) ar simți că nu este liber, ceea ce până la urmă se va și petrece, ori că este privat de libertate, atunci va fi scăpat de sub control, întrucât instinctul său de putere va fi întreptat chiar asupra Flotei Internaționale. A avea grijă ca acesta să nu se adapteze în totalitate la sistemul Școlii de Luptă, fapt care nu se poate spune despre colegii săi, înseamnă a-i nutri gândirea cu fadul sentiment al libertății personale și, totodată, a-i focusa atenția asupra invadatorilor insectoizi, în niciun chip asupra propriei persoane¹¹. Mai mult decât atât, Ender și colegii săi nu trebuie sub nicio formă să știe că luptele (chiar și la antrenament), pe care le duc cu Gândacii, nu sunt întotdeauna jocuri, ci chiar lupte propriu-zise. A rămâne, în aceste condiții, creativ înseamnă, pentru această ecuație, a găsi soluții și strategii de supraviețuire. Or, pentru a gândi astfel de strategii, mintea trebuie golită de emoționalitate și de orice alt construct, de factură religioasă ori socială, care ar împiedica acest proces.

„Să știi că nu școala de luptă te-a creat. Ea nu creează nimic. Pur și simplu distruge”¹², îi spune Dink lui Ender. Toți cei implicați în acest joc trăiesc trumatic momentul în care intuiția, legată de rostul și miza acestei școli, își dovedește realitatea:

- **Ender:** „Acum știa ce ura cel mai mult. N-avea niciun control asupra propriei vieți. Ei conduceau totul. Ei luau toate hotărârile. Numai ei existau, cu regulile, planurile, lecțiile și programele lor, iar tot ceea ce putea el face era să lupte în bătălii”¹³.
- **Dink:** „Când eu sunt nebun, eu merge, eu plutește în aer singur și nebunia iese din mine, intră-n pereți și nu mai iese de acolo decât la bătălie, când băieții se lovește de pereți și-o scoate”¹⁴.
- **Bean:** „Bean știa asta. Întotdeauna exista un pericol. Și întrucât profesorii aveau toată puterea, pericolul avea să vină de la ei”¹⁵.

Sunt doar trei dintre mărturiile care atestă faptul că Flota Internațională este o mașinărie de control, care, chiar mai mult decât guvernele omenirii, controlează la propriu viețile celor aflați sub puterea ei. Astfel, Ender simte, în cele din urmă, că trăiește o viață care

⁹ *ibidem*, p. 13.

¹⁰ *ibidem*, p. 36.

¹¹ „În nopțile cele mai rele, când mă trezesc tremurând, dar tăcut, trebuie să rămân tăcut, altfel vor auzi că-mi lipsesc ai mei. Vreau acasă!” (*ibidem*, p. 105).

¹² *ibidem*, p. 121.

¹³ *ibidem*, p. 164.

¹⁴ *ibidem*, p. 122.

¹⁵ Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, traducere de Roxana Brînceanu, Ed. Nemira, București, 2006, p. 109.

nu este a lui; desemnat, Dink trăiește prin luptă ceea ce-ar fi trebuit să trăiască prin viața personală; câtă vreme Bean admite faptul că profesorii acestei școli dețin toată puterea: și asupra lor, și asupra pământenilor, și în luptele cu celelalte specii, întrucât, în funcție de dicteele lor, omenirea este pusă în mișcare.

Ce este Flota Internațională? Mecanismul perfect prin care omenirea trăiește pretextul exercitării individualismului și a voinței de putere: „Atâta vreme cât oamenii se tem de Gândaci, FI poate rămâne la putere și, atâta vreme cât este la putere, anumite țări își pot păstra autoritatea supremă”¹⁶. Pe de altă parte, este găselnița perfectă prin care omenirea își camuflează degenerescența. Care este rolul fricii în stat, ne dezvăluie chiar Dink: atâta timp cât oamenii se tem de Gândaci, FI rămâne la putere. Or, a rămâne la putere înseamnă, totodată, a conserva acest complex al puterii.

Cu toate că FI este un mecanism bine încheieat, mecanism care, conform mărturiilor lui Ender, Dink și Bean, este menit să golească subiectul de sentimentele care îl fac să fie slab (iubire, milă), mizând doar pe dezvoltarea instinctului de supraviețuire, el funcționează, de fapt, pe baza unei figuri: Mazer Rackham, legendarul erou al luptei cu Gândacii. Cu alte cuvinte, școala de luptă își antrenează elevii folosindu-se de figura acestui așa-zis erou, cel care, conform FI, a fost responsabil pentru xenocidul din primul război cu străinii insectoizi. Firește, figura acestui erou este un artificiu găsit de puterea FI, artificiu care să motiveze subiecții în luptă. Toți vor să fie Mazer Rackham, toți vor muri în numele acestui mare erou, de unde rezultă faptul că toți sunt manipulați de FI. Cu alte cuvinte, figura lui Mazer primează în conservarea complexului de putere al FI, fiind chiar mai important decât frica, dată de posibilul atac al unei specii extraterestre, generatoare a conștiinței împovărate¹⁷, capcană din care Ender și Bean se vor strădui să iasă.

Există însă un moment în care pământenii (prin aceștia ne referim, firește, mai ales la forțele politice de pe Pământ) nu mai cred în FI, moment din care cele prevăzute de Dink sunt puse în practică, măcar aparent: „Oamenii se vor prinde de jocul ăsta și va izbucni un război civil care va însemna sfârșitul total. Asta e amenințarea, nu Gândacii. Iar când va izbucni, noi doi n-o să mai fim prieteni. Pentru că tu ești american, la fel ca dragii noștri profesori. Iar eu nu sunt”¹⁸. FI menținea, așadar, numai armonia aparentă între statele lumii, averse, fiecare în felul său, după deținerea puterii. Întrucât, câtă vreme cei din spațiu, din FI, manipulau copiii-soldați „prin convingerea că luptele lor sunt doar jocuri și teste”¹⁹, pe Pământ lumea era scindată în două. Firește, aceste două puteri, China și Rusia, aveau drept aliați state vecine ori state care găseau un beneficiu politic sprijinind o putere sau alta.

„Pe când chinezii luaseră de sigur faptul că ei fuseseră și urmau să fie centrul universului, rușii, conduși de o serie de demagogi ambițioși și generali autoritari, simțiseră că istoria îi deposează de locul cuvenit lor, veac după veac, și venise timpul să se termine. Deci, Rusia forțase crearea noului Pact Varșovia, întinzându-și granițele cât fuseseră la apogeul puterii sovietice – și dincolo de ele, căci de data asta Grecia era aliatul său, iar Turcia era intimidată și neutralizată. Europa era și ea la limita neutralizării, iar visul rus al hegemoniei de la Pacific la Atlantic era, în sfârșit, realizabil”²⁰.

¹⁶ Orson Scott Card, *Jocul...*, p. 123.

¹⁷ „Orice putere care interzice, care știe să trezească frica în cel căruia i se interzice ceva, dă naștere conștiinței împovărate” (Friedrich Nietzsche, *Voința de putere...*, p. 472).

¹⁸ Orson Scott Card, *Jocul...*, p. 124.

¹⁹ Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, p. 472.

²⁰ *ibidem*, p. 433.

Așadar, împotriva cui trebuia îndreptat atacul FI? Împotriva unei specii care, în cele din urmă, se dovedește a fi parte a jocului lui Ender, joc creat nu de Ender în sine, ci de FI pentru el și întreaga omenire. Or, trebuiau pregătiți pentru ca, ulterior, una dintre puterile politice de pe Pământ să se folosească de ei?

În orice caz, în relațiile dintre personajele lui Card, aduse în discuție până în acest punct, pot fi întâlnite cele trei stări conflictuale despre care Thomas Hobbes²¹ vorbește, stări care dovedesc că subiectul, voitor de putere, oricât de limitat ar fi de legile unui stat, nu-și poate suprima sub nicio formă instinctul, întrucât acesta face parte din natura sa. Iar dacă Nietzsche, în cartea deja amintită, vorbește despre trei forme ale voinței de putere: libertate, dreptate și iubire, Hobbes aduce în discuție trei stări generatoare de conflict, generatoare, la rândul lor, de putere:

1. **rivalitatea** – atacul pentru câștig (Peter, Ender doar în lupta cu Stilson și Bozo Madrid, Bean, Lands);
2. **neîncrederea** – atacul pentru securitate (FI, Graff, Ender în faza FI, Bean):

„Dacă una dintre rase trebuie să piară, să fim siguri că noi vom supraviețui. Genele noastre nu ne lasă să hotărâm altfel. Natura nu acceptă o specie lipsită de instinctul supraviețuirii. Indivizii pot fi convinși să se autosacrifice, însă niciodată o rasă ca un întreg nu poate hotărî să-și înceteze existența. Deci, dacă putem vom ucide Gândacii până la ultimul, iar ei, dacă pot, vor face la fel”²².

3. **mândria** – atacul pentru reputație (Ahile, Peter);

În aceste trei situații, în care subiecții nutresc sentimente de respingere a celorlalți subiecți, binele și răul, moralul și imoralul nu mai contează. Este importantă doar satisfacerea stării violente prin acționare asupra celuilalt. De aici rezultă individualismul despre care Nietzsche și Hobbes vorbesc: „starea de natură este o stare de maximă individualizare, de factură aproape animalică, în care nu există definiții comune sau convenții la care oamenii să țină”²³ sau, în opinia lui Nietzsche, aspect despre care este vorba până la urmă în jocul lui Ender, „vrei libertate atâta timp cât nu deții puterea. Când o deții, vrei supremație, dacă nu poți cuceri supremația (fiind încă prea slab pentru ea), vrei dreptate, adică putere egală”²⁴.

Bibliografie

Friedrich Nietzsche, *Voința de putere - încercare de transmutare a tuturor valorilor: fragmente postume*, Ed. Aion, Oradea, 1999.

Jean-François Mattéi, *Barbaria interioară*, trad. Valentina Bumbaș-Vorobiov, Paralela 45, Pitești, 2005.

Konrad Lorenz, *Așa-zisul rău: despre istoria naturală a agresiunii*, trad. Ion Constantin, Ed. Humanitas, București, 1998.

²¹ Thomas Hobbes, *Leviathan*, Oxford University Press, Oxford: New York, 1998.

²² Orson Scott Card, *Jocul...*, p. 271.

²³ Thomas Hobbes, *Leviathan*, p. 443.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Voința de putere...*, p. 498.

Michel Foucault, *Anormalii*, trad. Dan Radu Stănescu, postfață de Bogdan Ghiu, Ed. Univers, București, 1999.

Orson Scott Card, *Jocul lui Ender*, trad. Mihai Dan Pavelescu, Ed. Nemira, București, 2005.

Orson Scott Card, *Vorbitor în numele morților*, trad. Gabriel Stoian, Ed. Nemira, București, 2005.

Orson Scott Card, *Xenocid*, trad. Constantin Dumitru Palcus, Ed. Nemira, București, 2005.

Orson Scott Card, *Copiii minții*, trad. Gabriel Stoian, Ed. Nemira, București, 2006.

Orson Scott Card, *Umbra lui Ender*, trad. Roxana Brînceanu, Ed. Nemira, București, 2006.

Thomas Hobbes, *Leviathan*, Oxford University Press, Oxford: New York, 1998.

PERSPECTIVES ON THE CONCEPT OF FANTASTIC IN LITERATURE

Nicoleta Doina POP (POCAN)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Trying to define the concept of the "fantastic" in literature any definition may remain incomplete. The multiplicity of forms and aspects that characterize this aesthetic category makes impossible any attempt to find a universally accepted definition. This concept is constantly changing with the evolution of society, and taking new forms, remains timeless. Fantastic literature gives rise to a paradox: although it is difficult to be defined, it is easily recognizable even by non-specialist reader.

Keywords: fantastic, supranatural, literature, reality, fantasy

Motto: *"Textul e asemenea labirintului lui Dedal: îl închide în el pe autor și când lectorul și-a asumat acel text devine și el captiv"* (Umberto Eco)

Încercând să configurăm fantasticul, orice definiție riscă să devină incompletă, neîncăpătoare. Multitudinea de forme și aspecte pe care le îmbracă fantasticul îngreunează delimitarea lui exactă, făcând imposibilă emiterea unei definiții universal-valabile. Traducând o stare de spirit specifică, o neliniște existențială, fantasticul se metamorfozează odată cu evoluția societății și, preluând noi înfățișări, rămâne mereu în actualitate. Textul fantastic dă naștere unui paradox: pe cât de greu este de definit, pe atât de ușor este de recunoscut chiar și de către un cititor destul de puțin avizat.

Marcel Brion, unul dintre cercetătorii cei mai reputați, încercând să stabilească principalele coordonate ale artei fantastice, insistă asupra caracterului proteic al "formelor în care neliniștea seculară a omului hăituit de spaimă și de frică, a proiectat imaginile anxietății sale, încercând să se elibereze astfel de ele, și chiar, în anumite cazuri, să le exorcizeze"¹.

După René de Solier, arta fantasticului este generată de absența luminii, de regimul nocturn al imaginabilului, ceea ce declanșează permanent o stare de nesiguranță: "frica impune o lege, și orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se lovește de superstiții, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină de depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămâne un fel de lume dușmănoasă pe care căutăm să o ocolim"².

Roger Caillois reușește să facă o convingătoare delimitare între literatura fantastică și cele două extreme ale sale, feeria și literatura științifico - fantastică: "*E important să distingem între aceste noțiuni apropiate și foarte des confundate. Feericul e un univers miraculos care i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește o amenințare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală*"³.

Dacă în universul basmului supranaturalul nu îngrozește, deoarece "*face parte din ordinea lucrurilor*", constituind "*însăși substanța universului, legea, climatul său*", în

¹ Marcel Brion, *Arta fantastică*, traducere și postfață de Modest Morariu, Ed. Meridiane, București, 1975,

² René de Solier, *Arta și imaginarul*, traducere de Marina și Leonid Dimov, Ed. Meridiane, București, 1978, p.35

³ Roger Caillois, *De la basm la povestirea științifico - fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Ed. Univers, București, 1970, p.14

domeniul fantasticului manifestarea supranaturalului "apare ca o spărtură în coerența universului".

Miracolul nu mai este asimilat ordinii cosmice ci reprezintă o agresiune ce amenință însăși stabilitatea lumii, e imposibilul care survine pe neașteptate într-o lume de unde imposibilul e prin definiție izgonit. Fantasticul se va găsi în imediata vecinătate a realului, deoarece manifestarea lui presupune existența "unui univers perfect determinat de unde se credea că misterul fusese izgonit pentru totdeauna". Fantasticul este pentru Caillois "o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiane"⁴.

Tzvetan Todorov, un cercetător de marcă al fenomenului, pune un mare accent pe ezitarea cititorului și a personajelor în privința naturii fenomenului perturbator. Dacă cititorul optează pentru o soluție rațională, atunci narațiunea intră în sfera straniului, dimpotrivă, dacă el acceptă o explicație supranaturală, se pătrunde în domeniul miraculosului. Fantasticul este deci identificat cu efemerul răgaz al ezitării cititorului sau al personajului.

Definit în raport cu *realul* și cu *imaginarul*, fantasticul îi apare lui Tzvetan Todorov drept "ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural"⁵.

Teoreticianul își completează definiția prin impunerea a trei condiții necesare pentru încadrarea unui text în categoria fantasticului: "Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept o lume a ființelor vii astfel încât el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi de asemenea împărtășită de unul dintre personaje (...). În fine o ultimă condiție cere cititorului să adopte o anumită atitudine față de text: să refuze atât interpretarea alegorică cât și pe cea poetică"⁶. Studiul fantasticului este realizat în raport cu straniul și cu miraculosul, genuri cu care, consideră criticul, acesta se întrepătrunde. Situate în imediata vecinătate a fantasticului, straniul și miraculosul, realizează împreună cu acesta câte un "gen limitrof"⁷.

Straniul pur	Fanticul straniu	Fanticul miraculos	Miraculosul pur

La granița dintre *fantasticul straniu* și *fantasticul miraculos* ia naștere *fantasticul pur*.

Un alt aspect important al lucrării lui Todorov este faptul că acesta distinge clar trei aspecte (niveluri) ale operei: verbal, sintactic și semantic. *Aspectul verbal constă în frazele concrete care constituie textul; Aspectul sintactic surprinde relațiile ce se stabilesc între părțile operei; Aspectul semantic este reprezentat de temele operei.*

Cunoscut drept unul dintre cei mai importanți autori de literatură fantastică, Howard Phillips Lovecraft este și un bun teoretician al genului. El a consacrat o lucrare supranaturalului în literatură, unde insistă asupra rolului esențial al "creării unei atmosfere specifice". În *Nașterea povestirii fantastice*, Lovecraft încearcă să surprindă pe axa temporală momentul apariției prozei fantastice, relevând faptul că "deși îndemnul și atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea", ca gen literar "nu este decât copilul secolului XVIII".

Există și în critica literară românească mai multe tentative reușite de a circumscrie frontierele literaturii fantastice. Ceea ce constituie un lucru demn de remarcat este faptul că

⁴ Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Ed. meridiene, București, 1971

⁵ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, București, 1973, p.42

⁶ Ibidem, p.51

⁷ Ibidem, p.62

teoriile autohtone ale fantasticului nu sunt cu nimic mai prejos decât variantele lor de "import". Poziția cercetătorilor români este dublă: pe de o parte ei asimilează rapid noile teorii, dar, pe de altă parte, receptarea lor este critică, presupunând analiza detaliată și creatoare a fenomenului.

Deosebit de complexă și de originală apare investigația lui Adrian Marino din lucrarea sa *Dicționar de idei literare*. Criticul pornește de la etimologia termenului, reface "ereditatea" lui semantică, remarcând diferitele metamorfoze suferite de semnificația cuvântului de-a lungul timpului. Adrian Marino pune un accent deosebit pe ideea de "ruptură" în ordinea semnificațiilor pe care o aduce cu sine orice manifestare a insolitului: "*Sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinantă a ordinii sau coerenței persistente, răsturnarea subită a unor situații constante, stabile*"⁸. De asemenea, autorul remarcă faptul că orice temă fantastică intră în una din cele patru categorii, vizând violarea flagrantă a *realității, a raționalității, semnificației și a temporalității*.

Lucrarea lui Sergiu Pavel Dan⁹, dedicată fantasticului românesc este structurată pe două părți. Prima constituie o veritabilă introducere în literatura fantastică. Vorbind "despre gândirea fantastică", Sergiu Pavel Dan îi descoperă sursele în sentimentul de teamă trădând vulnerabilitatea ființei. Definind "conceptul de literatură fantastică" autorul afirmă că "mileniile precedente ne-au lăsat moștenire un număr uriaș de creații în care miraculosul ocupă un loc preponderent". Nu toate sunt fantastice. Pentru a stabili "frontierele literaturii fantastice" aceasta este raportată la o serie de domenii limitrofe precum fabulosul feeric, miraculosul mitico - magic și superstițios, ocultismul inițiativ, literatura S.F., proza poetică și alegorică, proza vizionară, literatura de aventuri și proza de analiză. Bogat ilustrate prin exemple luate din creații reprezentative ale literaturii române și universale, relațiile ce se stabilesc între *normal și supra-normal* sunt grupate în trei categorii ale *interacțiunii*, ale *mutației* și ale *apariției fantastice*.

Dintre teoriile ceva mai noi asupra fantasticului de remarcat sunt cele ale lui Alexandru George, constituind prefața la antologia sa de proză fantastică românească intitulată *Masca*¹⁰.

Studiul său nu aduce lucruri noi, ci se remarcă prin efortul de a se sincroniza cu "stadiul actual al înțelegerii problemei" prin asimilarea celor mai diverse teorii. Autorul observa lipsa de receptivitate a criticii literare interbelice față de existența unui fantastic autohton făcând trimiteri la E. Lovinescu și G. Călinescu. Alexandru George fixează către sfârșitul deceniului al patrulea și începutul celui următor "*afirmarea prozei fantastice ca <gen> autohton*".

Deloc de neglijat este și teoretizarea conceptului de fantastic realizată de Nicolae Manolescu în lucrarea *Arca lui Noe*, volumul III (notele de subsol din capitolul *Arghezi și Urmuz*). Criticul pleacă de la premisa că întâlnirea dintre *real și nereal* (care sunt absolut incompatibile) provoacă "tensiune și perplexitate". Literatura dispune de mai multe modalități de a **atenua** sau de a **agrava** această *incompatibilitate*. "*Speciile feericului se grupează la polul atenuării; speciile fantasticului la acel al agravării*"¹¹.

Se observă existența a două criterii de definire: existența a două planuri incompatibile și prezența unor indici care marchează raportul dintre ele. În funcție de combinarea acestor două criterii pot exista trei cazuri distincte:

⁸ Adrian Marino, *Fantasticul*, în *Dicționar de idei literare*, vol.I, Ed. Eminescu, București, 1973

⁹ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, București, colecția "Momente și Sinteze", 1975

¹⁰ *Masca. Proză fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, Ed.Minerva, București, 1982

¹¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Ed. Minerva, București, 1983, p.48

1. "Prezența unor indici expliciți care semnalizează o ordine distinctă de cea reală"¹² - ne aflăm în prezența a ceea ce Tzvetan Todorov considera a fi miraculosul

2. "Prezența unor indici expliciți sau implicați care semnalizează o întâlnire dintre real și nereal"¹³ - corespunzător domeniului straniului.

3. "Absența semnalului, deși întâlnirea dintre real și nereal se produce"¹⁴ - fantasticul propriu - zis (fantasticul pur).

În încheierea precizărilor sale privitoare la categoria fantasticului, criticul constată:

"Schimbarea procedeelelor mută neconținut frontierele celor trei clase descrise. Ceea ce ieri era simțit ca fantastic, azi e simțit ca fabulos sau straniu. E ca și cum teritoriul fantasticului, ros neconținut la margini de apele miraculosului sau ale feericului, se reface neconținut în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister și nevoia de explicație: fantasticul nu este altceva decât armistițiul fragil între forțele imaginației și forțele logicii, pe care atât declararea războiului, cât și încheierea păcii l-ar periclita"¹⁵.

În orice operă fantastică există două tipuri de reprezentare a realității, fiind vizibilă „fanta” care delimitează lumea reală de cea a operei literare. Așadar, este expusă realitatea într-un mod real, veridic (se creează așa-numita „iluzie a vieții”); în plus față de acest plan real, denotativ, se prezintă o realitate care „nu seamănă” cu cea obișnuită - acesta fiind planul fantastic propriu-zis. Planul real și planul fantastic propriu-zis se armonizează epic și formează un univers al textului în care se îmbină continuu „realul” cu „irealul”. Această împletire între cele două planuri (real și fantastic) provoacă deruta, confuzia, incertitudinea cititorului și a personajului deopotrivă. De fapt, ezitarea, incertitudinea (intratextuală pentru protagonist și extratextuală pentru cititor) este, conform definiției lui Tzvetan Todorov, o trăsătură specifică oricărei proze fantastice.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, (studiu introductiv la volumul *La țigănci*), Editura pentru Literatură, București, 1969.
2. Brion, Marcel, *Arta fantastică*, traducere și postfață de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1975.
3. Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1988.
4. Caillois, Roger, *De la basm la povestirea științifico - fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, București, 1970.
5. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Traducere de Paul G. Dinopol, Prefața de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1978.
6. Eliade, Mircea, *Sacrul și Profanul*, Traducere de Rodica Chisa, Editura Humanitas, București, 1992.
7. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1990.
8. Manolescu, Florin, Caragiale și Caragiale, Editura Cartea Românească, București, 1983.
9. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980.
10. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.
11. Pavel Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975.

¹² Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Ed. Minerva, București, 1983, p.49

¹³ Ibidem, p.49

¹⁴ Ibidem, p.49

¹⁵ Ibidem, p.52

12. Popescu, Ileana Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative și conversaționale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
13. René de Solier, *Arta și imaginarul*, traducere de Marina și Leonid Dimov, Editura Meridiane, București, 1978.
14. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1983.
15. Toma, Pavel, *Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992.
16. *** *Masca. Proză fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982.

UN DESTIN ENTRE PIERRE ET PAUL. POUR UN ART POÉTIQUE

Bianca-Livia BARTOȘ

”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: This paper delves into Dominique Fernandez’s “Dans la main de l’ange” with the aim of evincing the novel’s aesthetic qualities. It is structured in a circular and coherent manner, and utilizes poetics as a starting point in analyzing all the elements that make up the novel’s title, ultimately confirming the hypothesis that “Dans la main de l’ange” represents an imagine of the author’s aesthetics, a highlight in his entire creation.

Keywords: poetics, aesthetics, ideal reader, chronology and duality.

Dominique Fernandez, écrivain français avec une très variée activité littéraire, publie en 1982 le roman qui lui rend le grand prix Goncourt de la littérature : *Dans la main de l’ange*. Ce grand roman peut être vu non seulement comme une œuvre qui couronne l’activité artistique de l’auteur, mais aussi d’un œil esthétique. Dans ce sens, il révèle les techniques narratives et les méthodes d’écriture que l’auteur réunit dans son roman et, regardé de ce point de vue, le roman devient le sigle d’un art poétique. De la sorte, le but que je me suis fixé dans cette recherche est précisément celui d’extraire les fragments et les idées qui prouvent le penchant artistique de l’écrivain et, implicitement, le résultat poétique de son œuvre d’art.

Pour arriver à une conclusion pertinente, il s’impose de faire une approche linguistique du terme *art poétique*, mais aussi quelques repères sur la publication de cette œuvre qui a couronné l’activité littéraire de Dominique Fernandez, pour finir avec l’analyse textuelle des fragments qui rendent au roman la qualité d’art poétique.

Si le terme « poésie » vient du grec *poiein*, qui signifie « faire, créer », alors « l’art poétique » signifie la création de l’art, et donc, le poète est un créateur, un inventeur de formes expressives, ce que révèlent aussi les termes du Moyen Âge, comme *trouvère* et *troubadour*.¹ Plus concrètement, l’art poétique est défini comme la totalité des règles qui ont comme but principal celui de produire le beau dans une œuvre :

L’art poétique est en général un ensemble de règles dont la finalité serait de produire la beauté, dans une œuvre d’art, principalement dans les ouvrages littéraires. On appelle également, par métonymie, les ouvrages formulant de tels ensembles de règles des arts poétiques. *La Poétique* d’[Aristote](#), *L’Art poétique* d’[Horace](#) et *L’Art poétique* de [Boileau](#), sont de célèbres exemples d’arts poétiques.²

De la même manière que Boileau, Horace ou Aristote, Dominique Fernandez fait de son œuvre un art poétique, tout en employant des méthodes spécifiques à cette technique narrative. Le fragment qui traite l’influence des deux saints si différents est révélateur en ce sens, puisque l’auteur y expose sa vision sur la littérature, sur la mission de l’auteur et de son art.

Le roman met en premier plan la biographie imaginaire de Pier Paolo Pasolini, écrivain et cinéaste italien. Dominique Fernandez s’inspire de la biographie de cette personnalité, transcrit les dates exactes de la vie de Pasolini, mais à travers ce masque il ne va

¹ Article *Poésies francaises* sur le site <http://www.artpoetique.fr/>, consulté le 30 octobre 2014.

² Article *Art poétique* sur le site www.wikipedia.org, consulté le 31 octobre 2014.

parler que de soi-même. L'écrivain est plus libre quand il parle à travers un autre, tel que l'affirme lui-même : « Je me suis dit : si moi j'avais été italien, si j'étais né en [19]22 à Bologne [...] comment est-ce que j'aurais réagi, qui aurais-je aimé, comment aurais-je vécu ? C'est ça la biographie imaginaire »³. L'auteur constate le grand défaut de l'écriture biographique : elle rate deux moments importants de la vie, comme l'enfance et l'adolescence, étapes pour lesquelles l'auteur a inventé le plus des choses en ce qui concerne la biographie de Pasolini. On ne sait pas qui il a aimé, rien de sa vie personnelle, excuse parfaite pour éveiller la fiction et déclencher la bouffée de l'écriture. C'est la raison pour laquelle Dominique Fernandez s'imagine toute cette partie : « moi j'ai complètement inventé », témoigne l'auteur.

Dans le volume *Ore franceze*, écrit en roumain par Ion Pop, Dominique Fernandez parle du livre qui lui a rendu le prix Goncourt en disant :

Je raconte des choses sur moi – même en prêtant l'identité d'un autre. Comme épigraphe de ce livre, j'ai choisi une phrase de Chateaubriand qui est pour moi une sorte de devise et que je pourrais mettre comme épigraphe pour chacune de mes livres : *On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre*. Ces deux points sont essentiels : je ne parle jamais que de moi – même, mais pas directement, sinon en me donnant le cœur à un autre. C'est-à-dire, je prends un personnage qui a existé, comme Pasolini dans *La main de l'ange* [...] et je me demande qu'est-ce que j'aurais fait si j'étais lui [...] Je parle de moi-même en prêtant une masque.⁴

En ce qui concerne les éléments de paratexte, le roman est structuré en trois grands chapitres inégaux, dont le premier contient vingt-et-un sous-chapitres, le deuxième quinze et le troisième dix-huit. Le titre, *Dans la main de l'ange*, peut suggérer le côté inconnu de l'existence humaine, la fatalité qui se trouve dans la main de l'ange gardien ou bien le destin inconnu qui dirige l'homme vers l'incertain. C'est un peu le sort de Pasolini, qui arrive à être tué dans des conditions inconnues, mais tragiques. Une autre interprétation possible pourrait attribuer à l'ange le symbole de l'artiste et, dans ce cas, l'œuvre devient un art poétique. La main de l'ange est la main pure, consacrée, qui rend l'œuvre plus « grande, valable et durable »⁵. Bref, c'est la main de l'artiste, de l'auteur. Du point de vue chronologique, le roman expose la vie du cinéaste italien Pier Paolo Pasolini, en commençant par les mots : « Je suis né en Bologne, le 5 mars 1922 »⁶ pour continuer avec les aspects de sa vie dès l'enfance jusqu'à son devenir artistique et, finalement, sa mort. Les derniers mots du roman font preuve du succès rendu par l'œuvre, en devenant le seul roman qui allait survivre contre l'oubli.

Le roman est reconnu pour son retour à l'autobiographie, qui est complété par la manière dans laquelle l'œuvre est conçue, celle d'un testament littéraire. Tout comme André Gide dans son *Thésée*, l'auteur lègue à ses successeurs toute son expérience littéraire, mais aussi son expérience de vie. En ce qui concerne le personnage de Thésée, celui-ci expose toute sa vie devant son fils Hippolyte : « C'est pour mon fils Hippolyte que je souhaitais

³ L'écrivain Dominique FERNANDEZ présente son dernier livre "Dans la main de l'ange", une biographie imaginaire de Pier Paolo, le 17 septembre 1982, consulté à l'adresse <http://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U>, le 30 octobre 2014.

⁴ Ion Pop, *Ore franceze* [*Heures françaises*, ma trad.], deuxième volume, Editions Polirom, Iasi, 2002, page 115.

⁵ André Gide, *Thésée*, Editions Gallimard, Paris, 1946, p.15

⁶ Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange*, Paris, Editions Grasset, 1982, p. 13. Toutes les citations seront tirées de la même édition.

raconter ma vie, afin de l'en instruire »⁷. À la fin, cet apprentissage sera dédié à toute l'humanité, devant laquelle le personnage expose son propre existence périssable. En tant qu'art poétique, Gide met face à face, dans le dernier chapitre de son étude, deux figures mythiques qui représentent le passé et l'avenir, la tradition d'une part et la modernité de l'autre. De la même manière, Dominique Fernandez fait le récit de la vie de Pasolini, qui devient la sienne, en exposant son devenir artistique. En même temps, Pasolini expose son credo existentiel devant le jeune Genariello, pour lequel Pasolini raconte sa vie :

Tu es mon destinataire, mon seul destinataire, je n'en veux pas d'autres. Reste toujours le jeune garçon napolitain que j'aime, vif, sincère, robuste d'âme et de corps, prêt à entrer dans chaque nouveau livre avec le sérieux d'un enfant pauvre qui va pour la première fois à l'école, mais aussi à le rejeter en riant aux éclats si l'auteur t'assomme par un style compliqué et obscur. (p. 13)

Le roman est construit sous la forme d'une confession, une lettre qui reçoit un destinataire imaginaire, mais qui inspire beaucoup de confiance. Le destinataire est le lecteur idéal, le « seul destinataire » qui puisse comprendre la valeur de l'œuvre. Plus tard, le même « jeune napolitain » acquiert un nom et devient d'une grande importance pour le narrateur, car c'est précisément ce jeune « enfant pauvre » celui qui validera son roman, pour lui reconnaître la grandeur dans le milieu littéraire.

Aujourd'hui c'est toi, Genariello, qui me rend confiance dans la valeur de mon travail. Oui, quand j'ai assez d'entendre les compliments hypocrites de mes confrères, quand je constate que mes succès ne sont bons qu'à m'attirer soit la jalousie de mes rivaux dépités, soit les candidats à un des prix littéraires où je dispose d'une voix, quand aucune parole sincère d'ami ne m'apporte un jugement nuancé, quand je me demande si mes livres ont plus de titres à retenir l'attention de ceux dont je me débarrasse chaque mois sur la charrette du brocanteur, il me suffit de t'imaginer sur la terrasse de tes parents, entre les ponts de basilic et les goussets d'ail suspendues à la tonnelle. (p. 171)

Dominique Fernandez construit le personnage de Genariello comme l'image du lecteur modèle : il incarne la simplicité, l'innocence, la sérieux et même l'esprit critique. Avisé, ce genre de lecteur assure la bonne réception de l'œuvre. En même temps, l'auteur se met contre ses « confrères hypocrites » qui, en publiant une œuvre littéraire, ne désirent que le succès dans les prix littéraires. Mais, aux antipodes, conclut Fernandez, se trouve l'écriture fondée sur un but diamétralement opposé, la beauté du style, l'esthétique : « [...] la littérature doit être appréciée comme un effort vers la beauté pure, indépendamment du contenu moral » (p. 128).

Néanmoins, le lecteur n'est pas la seule entité qui compte dans une œuvre d'art, mais il y a aussi bien d'autres éléments qui mettent l'empreinte sur la qualité du style. Dans ce contexte, l'auteur exprime son point de vue en ce qui concerne le temps de l'écriture et se met contre la discontinuité : « Eussé-je choisi pour audience le frivole public littéraire et ses pédants menteurs qui lui font honte d'attacher foi au temps chronologique, me sentirais-je aussi libre de relater ma vie, un épisode après l'autre, comme ils ont arrivé ? » (p. 13). En défendant son lecteur imaginaire, mais idéal, l'auteur se heurte contre « le frivole public littéraire », contre le fragmentarisme et contre la discontinuité. Il ne veut point « briser la suite naturelle des événements, mépriser les dates, raconter à l'inverse, bousculer passé, présent et avenir dans un casse-tête prétentieux » (p. 13), technique propre de la discontinuité. Son choix

⁷ André Gide, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 13.

est immuable, et de la chronologie, attitude qui transforme le fragment nommé et le roman entier dans un art poétique.

Une autre raison pour laquelle le roman acquiert le titre d'« art poétique » est le choix de démythifier la symbolisation du nom de Pier Paolo Pasolini : « Qui était ce nouveau-né que ses parents baptisèrent Pier Polo ? Pierre et Paul ! Comme si on pouvait vivre uniquement sous deux patronages aussi opposés. » (p. 19) Tout comme André Gide, Dominique Fernandez et, implicitement, son personnage, sont des êtres duaux, qui ont toujours été à la croisée des chemins, toujours avec le poids d'être obligé à faire le choix entre deux entités. Dans le cas de Pasolini, cette dualité est encore plus forte, étant sous la protection des deux apôtres en même temps : Pierre et Paul. Conformément à la tradition chrétienne, ces deux saints sont les deux piliers de l'Église et la Tradition ne les a jamais fêtés l'un sans l'autre. Ils sont comme les deux doigts de la main : toujours inséparables, ils donneront leur vie pour la foi chrétienne :

Pierre était galiléen, reconnu par son accent, pêcheur installé à Capharnaüm au bord du lac de Tibériade. Paul était un juif de la diaspora, de Tarse en Asie Mineure, mais pharisien et, ce qui est le plus original, citoyen romain. Tous deux verront leur vie bouleversée par l'irruption d'un homme qui leur dit : "Suis-moi. Tu t'appelleras Pierre." ou "Saul, pourquoi me persécutes-tu ?". Pierre renie quand son maître est arrêté, mais il revient : "Seigneur, tu sais tout, tu sais bien que je t'aime." Paul, persécuteur des premiers chrétiens, se donne au Christ : "Ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi." Pierre reçoit la charge de paître le troupeau de l'Église : "Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église." Paul devient l'apôtre des païens. Pour le Maître, Pierre mourra crucifié et Paul décapité.⁸

La tradition religieuse ne fait pas de différence entre les deux apôtres de Jésus Christ ; qui plus est, on insiste sur l'impossibilité de les séparer. Tout de même, les mots de Jésus s'adressent seulement à Pierre au moment où il choisit la pierre sur laquelle Il bâtirait son Église. « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église »⁹. Regardé du point de vue artistique, le problème romanesque est totalement différent de celui religieux, car les deux apôtres représentent deux entités différentes, deux saints qui ne peuvent pas protéger tous les deux une seule personne et, enfin, deux visions différentes sur la littérature :

Pierre : qui fit de Rome la ville du pontificat et transforma l'évangile de Jésus en religion de l'autorité. Un esprit solide, étroit, un des douze premiers apôtres, l'ami personnel de Christ, dépositaire de son message, attaché à la lettre de son enseignement [...] Et Paul, tout le contraire : inquiet, mystérieux, excessif, n'ayant pas connu le Christ et par la même affranchi de toute fidélité littérale, voyageur autant que Pierre fut sédentaire, parcourant le monde pour le convertir, violent, impopulaire, de caractère difficile même pour les amis [...] (p. 19)

Du point de vue artistique, cette dualité apparaît très visible dans le roman : Pierre encourage le côté culturel de Pasolini, il est un constructeur. À la suite de ses conseils et protégé par lui, Pasolini devient écrivain et cinéaste. Il se voit apprécié et aimé par le monde entier, mais surtout, il est « attaché à la lettre » par son métier. De l'autre côté, Paul est le destructeur, qui mène le personnage à une vie scandaleuse. L'esprit « inquiet, mystérieux, excessif [...], violent ou impopulaire » (p. 19) envahit la personnalité italienne, ainsi que Saint

⁸ Article *Saint Pierre*, consulté sur le site <http://nominis.cef.fr>; le 31 octobre 2014.

⁹ Matthieu 16:18, La Bible, consulté en ligne à l'adresse <http://www.info-bible.org>; le 31 octobre 2014.

Paul le dicte. Du point de vue métaphorique, Pierre représente donc le côté culturel, le désir de promouvoir l'art et la littérature et, de l'autre part, Paul est le symbole de l'anti-littérature. L'équilibre entre les deux sera rétabli seulement à la fin du roman et uniquement à travers la mort : « j'avais rétabli entre Pierre et Paul, l'équilibre d'une finalité odieuse », conclut Pasolini.

L'auteur même se voit comme un être dual, raison pour laquelle il a toujours cherché un équilibre entre deux sensibilités, deux raisons, deux sentiments : « Je suis le produit des deux : d'un côté je suis l'héritier de mon père et de l'autre je suis l'héritier de ma mère. D'une part c'est le sud et de l'autre le nord. »¹⁰ Ce serait une vraie utopie celle de pouvoir les équilibrer, de réaliser une synthèse entre les deux, car le sud pur ne produit rien et le nord est si austère qu'il devient étouffant. L'opinion de Dominique Fernandez est que la synthèse serait de prendre le caractère, la volonté et le sens constructif du Nord et les valeurs du plaisir, de l'art de vivre et de la joie du Sud.¹¹ Dominique Fernandez dit son dernier mot à propos de cette dualité : « Quelqu'un qui porte ces deux noms doit se poser des problèmes. »¹²

Le lecteur modèle, le temps de l'écriture et la dualité ne sont que les points de départ pour une bonne réception de l'œuvre. À côté du lecteur, un autre rôle extrêmement important dans le devenir de la littérature le joue l'écrivain même. Ce dernier, non seulement qu'il doit être un très bon lecteur, mais il doit bénéficier aussi de la dextérité et de la perspicacité d'un peintre. L'analogie écrivain-peintre est rigoureusement traitée dans le roman : « Bien ingrat le métier d'écrivain, lui dis-je, à côté de celui de peintre : nécessité de se concentrer, de se couper du monde, de s'isoler de son prochain [...] » (p. 169). En tant qu'« artiste peintre professionnel », Pasolini cherche à découvrir la « beauté pure » en prouvant que si dans la peinture « ce n'est pas le sujet qui fait le prix d'un tableau, mais la combinaison de lignes et de couleurs » (p. 126), dans la littérature ce sont la forme et les techniques qui rendent l'originalité et la beauté d'une œuvre.

Les références à l'écriture sont incontournables dans ce roman : dans ce sens, le grand modèle de Fernandez a été Thomas Mann, mais il a été aussi impressionné par Stendhal. Il approuve son idée de roman en tant que vision totale de l'univers et se heurte du roman contemporain. Ce qu'il déteste c'est le roman intellectuel complètement obsolète et il est contre le roman qui raconte des événements sans réussir à suggérer la densité du monde, qui suppose aussi le temps comme dimension sociale : « Le roman doit refléter toute la société d'une époque, donc il doit être en même temps historique, sociologique, psychanalytique, religieux, mais aussi romanesque – et, par rapport à d'autres romans modernes très fragmentaires – il doit englober toute la variété et la complexité du monde »¹³

Dominique Fernandez fait dans son roman des références très importantes à l'écriture et l'intertextualité¹⁴ devient, ainsi, une caractéristique de son œuvre. D'abord, il parle de

¹⁰ Ion Pop, *Ore franceze*, o.c., page 117

¹² *Ibid.*

¹² L'écrivain Dominique FERNANDEZ présente son dernier livre *Dans la main de l'ange*, une biographie imaginaire de Pier Paolo, le 17 septembre 1982, consulté à l'adresse <http://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U>, le 31 octobre 2014.

¹³ Ion Pop, *Ore franceze*, o.c., extrait de la conférence de Dominique Fernandez au Centre Culturel Roumain de Paris, le 9 juillet 1993, page 130

¹⁴ Le terme a été utilisé pour la première fois par Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique*. « Un texte est toujours inspiré par d'autres textes » (p. 113)., dit l'auteur dans *Recherches sur une sémantique*. Gérard Genette propose cinq types de relations transtextuelles: l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'achitextualité, et l'hypertextualité. Le premier, exploré aussi par Julia Kristeva dans son *Séméiotikè*, est défini par Genette comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la

L'Immoraliste gidien en le présentant à un autre personnage, à Wilma : « ...je lui dis que nul roman ne me paraissait si bine écrit que *L'Immoraliste* de Gide » (p. 128). Les ressemblances entre l'écriture gidienne et celle fernandezienne sont considérables, en partant du désir permanent de liberté jusqu'à la disponibilité totale du personnage et la sincérité absolue. En faisant référence à l'écriture gidienne, Dominique Fernandez prouve que c'est le sujet qui est important et que tout livre devient un apprentissage, un instrument de connaissance de la vie. L'écriture est toujours en relation avec la lecture et pour cela, une autre référence est à Paul Valéry, à son *Cimetière marin*. Le dialogue avec la muse dans un cadre atemporel, propre pour la mort, donne d'autres nuances au roman.

En conclusion, Dominique Fernandez fait de son œuvre un art poétique à l'aide de nombreux choix qu'il fait dans son roman. L'accord parfait entre le réel et l'imaginaire est prouvé par cette autobiographie fictionnelle, dans laquelle l'auteur prend un masque qui ne cache pas sa vraie personnalité artistique : le grand écrivain révèle son esthétique à travers un double.

BIBLIOGRAPHIE

1. FERNANDEZ, Dominique, *Dans la main de l'ange*, Paris, Editions Grasset, 1982
2. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
3. GIDE, André, *Thésée*, Paris, Éditions Gallimard, 1976
4. POP, Ion, *Ore franceze*, deuxième volume, Editions Polirom, Iasi, 2002

Sites Internet

5. Article *Art poétique*, consulté sur le site www.wikipedia.org, consulté le 30 octobre 2014.
6. Article *Poésies françaises*, consulté sur le site <http://www.artpoetique.fr>, consulté le 30 octobre 2014.
7. Article *Saint Pierre*, consulté sur le site <http://nominis.cef.fr>, consulté le 31 octobre 2014.
8. L'écrivain Dominique FERNANDEZ présente son dernier livre *Dans la main de l'ange*, une biographie imaginaire de Pier Paolo, le 17 septembre 1982, consulté à l'adresse <http://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U>
9. La Bible, consulté en ligne à l'adresse <http://www.info-bible.org>, consulté le 31 octobre 2014.

citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.» (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.8.)

THE DOMINATION OF SCIENCE AND THE MEDICALIZATION OF CONTEMPORARY SOCIETY – AN INTERPRETATION OF THE CURRENT EUROPEAN LEGISLATION REGARDING EUTHANASIA

Gabriela MUNTEANU

”Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract : Three European countries have legalized euthanasia or assisted suicide in the last two decades: the Netherlands, Belgium and Switzerland. The western world seems to be more and more open towards accepting euthanasia as an option, the freedom of choice being one of the main reasons for which prohibiting such a practice is no longer considered right. But is it truly possible to choose death when suffering is no longer bearable as a free act? Isn't such an attitude more likely related to a change of mentality, to a cultural environment dominated by science? This paper discusses the problem of the medicalization of society, brought into attention by Michel Foucault, and raises the question regarding the fallibility of science or of the expert, emphasizing the consequences of these matters relevant for the problem of euthanasia.

Keywords: euthanasia, assisted suicide, medicalization, Foucault, science failibility, Gadamer.

Cu toate că majoritatea statelor contemporane promovează încă măsuri de protecție și de interdicție prin care societatea se străduiește să-i împiedice pe membrii ei să se autodistrugă, eutanasia este avută în vedere în tot mai multe cazuri drept alternativă la un sfârșit în suferință. Această atitudine este adeseori percepută de omul contemporan drept o direcție firească a societății, motivată de credința în dreptul fiecărui individ de a alege în mod liber cum și dacă dorește să trăiască. Totuși, există aspecte, care pot fi evidențiate printr-o analiză filosofică, ce pun la îndoială însăși posibilitatea unei alegeri realmente libere în acest sens. Întrebarea pe care nu o putem ignora este următoarea: în ce măsură este vorba în cazul eutanasiei de alegere liberă și nu de o tendință istorică, de mentalitate, de influențe socio-culturale?

Pentru a oferi un posibil răspuns la această întrebare pot fi avute în vedere legile adoptate de statele europene ce permit eutanasia. Ceea ce se poate remarca în textele normative din Olanda și Belgia este, în primul rând, faptul că eutanasia este catalogată drept acțiune ce aparține domeniului medical. Însăși emergența legilor cu privire la eutanasiu este explicată din perspectivă sociologică printr-o anumită evoluție a relației dintre pacient și medic, dar și a controlului social asupra practicii medicale.¹ Eutanasia se referă, în general, la actul de întrerupere a vieții a unui **pacient** la rugămintea acestuia (sau a rudelor apropiate) de către un **medic** abilitat. Legislația olandeză și belgiană prevede pași clari ce trebuie urmați pentru ca o cerere de eutanasiu să fie aprobată, pași ce presupun implicarea medicilor, psihologilor și a specialiștilor în domeniul eticii. Prevederile din Olanda subliniază rolul medicului: acesta trebuie să fie convins că pacientul a făcut o cerere voluntară, atent analizată, dar și că suferința acestuia este insuportabilă și că nu există nici o perspectivă de îmbunătățire a stării sale din punct de vedere medical. În plus, este obligatoriu ca un al doilea medic,

¹ Heleen Weyers, *Explaining the emergence of euthanasia law in the Netherlands: how sociology of law can help the sociology of bioethics* în *Sociology of Health&Illness*, vol. 28, nr. 6, 2006.

independent, să consulte pacientul și să-și dea acordul în scris asupra cazului.² În Belgia, condițiile sunt similare³, existând, de asemenea, diverse comisii formate din medici și alți specialiști – juriști, eticieni – ce urmează să stabilească legitimitate acțiunii eutanasiice.⁴ Inclusiv în Elveția, unde eutanasia este interzisă, însă suicidul asistat este permis și practicat de diverse instituții chiar în afara practicii medicale, consultarea medicală și psihologică sunt obligatorii.⁵

Se remarcă cu ușurință faptul că problema este considerată în contextul juridic din punct de vedere etic, dar mai ales din punct de vedere medical. În această privință, două remarci pot fi făcute. În primul rând, avem din nou de-a face cu una dintre manierele cele mai directe de controlare a vieții de către stat și societate: cea medicală. Relevantă în acest sens este abordarea lui Michel Foucault, care aduce în vedere faptul că toate domeniile vieții devin medicalizate, adică „existența, conduita, comportamentul, corpul uman se integrează începând cu secolul al XVIII-lea într-o rețea de medicalizare din ce în ce mai densă și mai importantă, care lasă să scape din ce în ce mai puține lucruri.”⁶ Faptul că inclusiv decizia de a muri a unui individ este supusă analizei medicale ce se vrea a fi obiective, urmând să primească aprobarea sau respingerea unei instituții, poate fi văzută drept o extremă a controlului acelei *bioputeri* pe care o supune autorul francez analizei. Avem de-a face, după cum subliniază Giorgio Agamben, cu o etatizare a biologicului și cu o transformare a îngrijirii vieții într-un obiectiv primar al statului. Însă „[n]ici viața, nici moartea, ci producerea unei supraviețuiri modulabile și virtual infinite constituie prestația decisivă a bioputerii timpului nostru.”⁷ Problema etică ce poate apărea în privința acestui proces de medicalizare constă în faptul că omul ajunge să fie tratat în mod separat din punct de vedere biologic, excluzându-se partea umană spirituală sau de altă natură.

Medicalizare provoacă o schimbare în felul în care însuși individul se percepe pe el însuși. „Omul învață încetul cu încetul ce înseamnă o specie vie într-o lume vie ce înseamnă trup, condiții de existență, speranțe de viață, o sănătate individuală și colectivă, forțe ce se pot modifica și un spațiu unde ele pot fi repartizate optim.”⁸ Cu toate că beneficiile practice ale acestei schimbări pentru calitatea vieții umane nu pot fi ignorate, fenomenul implică și o schimbare în identitatea europeană, ce completează sau uneori chiar înlocuiește identitatea creștină. Atât la nivel individual, cât mai ales la nivel politic, „faptul de a viețui nu mai constituie acea profunzime inaccesibilă ce nu iese la iveală decât din când în când, supusă hazardului morții și a fatalității sale; biologicul trece parțial în câmpul de control al cunoașterii și de intervenție a puterii; [...] luarea în seamă a vieții de către putere [...] este cea care îi permite puterii accesul până la trup”.⁹ Această schimbare a mentalității individuale și sociale referitoare la identitatea umană și a raportării statului la individ este cea care a permis apariția unor legi precum cele referitoare la eutanasia și, în același timp, este reflectată de aceste legi.

² John Griffiths, Heleen Weyers, Maurice Adams, *Euthanasia and Law in Europe*, Hart Publishing, Oxford și Portland, Oregon, 2008, pp. 79-84.

³ *Ibidem*, pp. 306-309.

⁴ http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi/article_body.pl?language=fr&pub_date=2002-06-22&numac=2002009590&caller=summary, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.

⁵ http://www.dignitas.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=20&lang=en, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.

⁶ Michel Foucault, *Biopolitică și medicină socială*, Editura Idea Design&Print, 2003, p. 81.

⁷ Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul*, traducere de Alexandru Cistelecan, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2006, p. 107.

⁸ *Idem*, *Istoria sexualității*, traducere de Beatrice Stanciu și Alexandru Onete, Editura de Vest, Timișoara, 1995, p. 106.

⁹ *Ibidem*.

În al doilea rând, dintr-o perspectivă mai generală, aceste norme și mecanisme pot fi văzute drept un efect nu doar al medicalizării, ci al dominării întregii societăți de către știință. Normele și procedurile stabilite în legătură cu procedeul eutanasiei sunt un exemplu elocvent pentru tendința contemporană – tendință inaugurată de Iluminism – de a trata și de a aprecia lucrurile dintr-un punct de vedere științific, crezându-se în posibilitatea obiectivității unei asemenea perspective. Mai mult decât atât, aprecierea științifică – fie ea medicală, fie ea chiar juridică sau etică – este pusă în seama expertului. Acest aspect este valabil, de fapt, în cazul problemei eutanasiei la două niveluri: pe de o parte, implicarea factorului științific medical în aprecierea cazului și aprobarea sau respingerea eutanasiei la nivel oficial, instituțional; pe de altă parte, implicarea factorului științific medical la nivelul deciziei pacientului sau a rudelor acestuia. Chiar dacă hotărârea inițială, de cerere a eutanasiei, aparține individului sau persoanelor responsabile de individul în cauză, observațiile, previziunile și opinia medicului joacă, cu siguranță, un rol major.

Așadar, avem mai întâi de a face cu atribuirea responsabilității de a aprecia justetea unei cereri de eutanasiu unor experți – medici, dar și juriști sau specialiști în etică. Această situație este exemplară pentru remarcă făcută de Hans-Georg Gadamer în *Limitele expertului*, care, deși a fost făcută în urmă cu câteva decenii și în contextul dezbaterii unor alte probleme, este relevantă și în prezent, și pentru cazul problemei eutanasiei: „într-o anumită măsură, expertul a devenit personajul cel mai căutat și adeseori [...] cel hotărâtor. [...] Vechea privire de ansamblu pe care o dobândește omul cu mintea sănătoasă din experiențele sale de viață [...] nu mai corespunde prea des așteptărilor. Nu e o întâmplare că, în ordinea socială și juridică în care ne găsim astăzi, dăm din ce în ce mai mult ascultare expertului sau lăsăm decizia în seama lui.”¹⁰ Însă este necesar să reflectăm asupra legitimității motivelor pentru care expertului îi este acordată atâta încredere. Nu poate fi negată capacitatea medicului de a confirma sau infirma gradul de suferință al unui pacient din punct de vedere fiziologic, nici posibilitatea unui psiholog de a evalua dacă persoana în cauză se află în deplinătatea facultăților mintale și este aptă să ia o decizie rațională. Întrebarea ce se ridică este dacă aprecierile unui expert sunt îndeajuns.

Expertul este limitat la a lua o decizie bazată pe cunoștințele disponibile la momentul respectiv, într-un anumit stadiu de dezvoltare a științei pe care o stăpânește, stadiu ce poate fi depășit oricând – ritmul progreselor tehnice și științifice recente fiind elocvent în acest sens. În plus, întotdeauna există o marjă de failibilitate. Chiar dacă un medic poate face cu un grad înalt de siguranță și corectitudine aprecieri și prognosticuri, pot exista factori necunoscuți care ar putea schimba situația unui pacient – fie ei de natură fiziologică sau biologică, fie de altă natură (psihologică, spirituală etc.). Așadar, diagnosticul și prognosticul medical nu este în totalitate infailibil. Știința este suprasolicitată: „cercetătorul sau expertul nu sunt într-o situație prea ușoară atunci când întâmpină o asemenea presiune de așteptare din partea societății”, în cazul tratat în lucrarea de față, de a preciza obiectiv gradul de suferință al unui pacient, posibilitatea îmbunătățirii stării sale și opțiunea preferabilă pentru respectiva persoană ținând cont de calitatea vieții acesteia. „Ei sunt siliți atunci să pronunțe, ca să zicem așa, ultimul cuvânt – cu toate că un cercetător nu cunoaște cu adevărat ceva care să semene cu un ultim cuvânt.”¹¹ Apoi, o altă problemă este legată de faptul că expertul „nu poate vorbi doar ca cercetător și ca om de știință atunci când sunt puse în cumpănă niște urmări practice ale judecății sale.”¹² Idealul de obiectivitate nu numai a științei, dar mai ales a specialistului este nerealist. Aceasta nu înseamnă că specialistul nu se străduie să fie obiectiv, excluzând din

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Limitele expertului în Elogiul Teoriei. Moștenirea Europei*, traducere de Octavian Nicolae și Val. Panaitescu, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 197.

¹¹ *Ibidem*, p. 198.

¹² *Ibidem*, p. 202.

munca sa factorii subiectivi, ci doar că o astfel de obiectivitate nu poate fi atinsă. Limitele expertului sunt, astfel, determinate de limitele științei însăși, dar și de cerințele și așteptările societății.

În aceeași ordine de idei, deciziile medicale cu privire la expectanța de viață a unui pacient, de pildă, se bazează adeseori pe statistici. De pildă, inutilitatea unui posibil tratament este calculată în funcție de rezultate anterioare, obținute la alți pacienți.¹³ Acuratețea statisticilor, însă, și mai ales justetea luării unei decizii pe baza acestora poate primi cu ușurință obiecții. În primul rând, noțiunea de „fapt” pe care se bazează, în calitate de estimare cantitativă a faptelor, este criticabilă. Faptele depind de interesele și așteptările observatorului. Apoi, verificarea statisticilor nu este la îndemâna oricui. Această metodă științifică poate fi lesne utilizată cu scopul manipulării. „Statistica este unul dintre cele mai importante mijloace propagandistice, nu pentru povățuire, ci pentru sugerarea anumitor reacții.”¹⁴ Or, având în vedere că unii dintre susținătorii eutanasiei nu se feresc în a-și consolida poziția și prin argumente pragmatice precum cele referitoare la bugetele necesare menținerii în viață sau alinării suferinței unor bolnavi în stadii terminale, bugete care, spun ei, ar putea fi folosite mai util pentru tratarea pacienților ce mai pot fi tratați, a presupune că statisticile pot fi folosite în cazul eutanasiei în mod intenționat pentru influențarea unui răspuns pozitiv la această posibilitate nu ar fi o poziție exagerată.

S-a precizat faptul că dominația științei observabilă în felul în care sunt formulate legile operează și la nivelul deciziei pacientului. Această influență implică factori multipli. Mai întâi, concluziile științifice ale medicului sunt cele care îl vor determina pe un pacient să ia în considerare opțiunea eutanasiei. Apoi, informațiile științifice statistice care circulă în mediul virtual pot cântări mult în hotărârea bolnavului. În plus, tot o știință – și anume psihologia – constituie cadrul în care se determină dacă persoana în cauză poate purta responsabilitatea unei asemenea decizii, cu toate că circumstanțele în care această opțiune intră în joc sunt oricum extraordinare și cu toate că, practic, posibilitatea ca pacientul să ia decizia în virtutea informațiilor primite mai degrabă decât din cauza suferinței pe care o suportă nu este neglijabilă.

Atât opiniile științifice, cât și simplul fapt că o lege ce permite eutanasia este intrată în vigoare pot constitui fondul unei presiuni sociale și psihologice asupra oamenilor de a lua o astfel de decizie. Chiar dacă eutanasia este legală numai atunci când e făcută la cererea pacientului (dar și al rudelor acestuia – ceea ce poate primi obiecții noi), cerere expresă, în cunoștință de cauză și, teoretic, neinfluențată, contextul social și legal au un rol semnificativ pentru individ. „Pentru structura ființei social-umane contează mult mai mult faptul că un anumit ansamblu de orientări normative îi este procurat omului în procesul dezvoltării sale și, până la urmă, îl marchează în așa fel încât găsește natural și just numai un anume lucru și nu altceva.”¹⁵ Răspunderea rațională și personală a individului nu poate fi înlăturată, însă nici influența informațiilor primite, a educației și a mentalității sociale, exprimate prin norme și legi, nu poate fi ignorată.

Bibliografie:

Agamben, Giorgio, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul*, traducere de Alexandru Cistelean, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2006.

¹³ Andrada Pârvu, *Tratamente inutile la finalul vieții* în Beatrice Ioan, Vasile Astărăstoae (editori), *Dileme etice la finalul vieții*, Editura Polirom, Iași, 2013, pp. 63-65.

¹⁴ *Ibidem*, p. 201.

¹⁵ *Ibidem*, p. 200.

Foucault, Michel, *Biopolitică și medicină socială*, Editura Idea Design&Print, 2003, p. 81.

Foucault, Michel, *Istoria sexualității*, traducere de Beatrice Stanciu și Alexandru Onete, Editura de Vest, Timișoara, 1995.

Gadamer, Hans-Georg, *Limitele expertului în Elogiul Teoriei. Moștenirea Europei*, traducere de Octavian Nicolae și Val. Panăitescu, Editura Polirom, Iași, 1999.

Griffiths, John, Weyers, Heleen, Adams, Maurice, *Euthanasia and Law in Europe*, Hart Publishing, Oxford și Portland, Oregon, 2008.

Pârvu, Andrada, *Tratamente inutile la finalul vieții* în Beatrice Ioan, Vasile Astărăstoae (editori), *Dileme etice la finalul vieții*, editura Polirom, Iași, 2013.

Weyers, Heleen, *Explaining the emergence of euthanasia law in the Netherlands: how sociology of law can help the sociology of bioethics* în *Sociology of Health&Illness*, vol. 28, nr. 6, 2006.

Surse web:

http://www.dignitas.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=20&lang=en, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.

http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi/article_body.pl?language=fr&pub_date=2002-06-22&numac=2002009590&caller=summary, accesat la 02.10.2014, orele 14.00.

AUTOFICTION – GENERIC LEGITIMATION AND IDENTIFICATION CRITERIA

Diana SOFIAN

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : Portmanteau word, the autofiction suggests the synthesis between autobiography and fiction. The debatable nature of this synthesis has given birth to a large number of definitions trying to theorize this supposedly new literary genre. The moment the concept has gone out of his author's control, two directions were distinguished: on the one hand, the critics who submitted to Doubrovsky's term, but enlarged its meaning; on the other hand, the critics who changed Doubrovsky's meaning. The point of view the critics unanimously agree with is the absolutely fascinating character of autofictions, which unfold an astonishing interplay between the real and the fictional, truth and falsity. This interplay is generated by a contradictory reading pact.

Keywords: autofiction, autobiography, genre, reading pact, self.

Cuvânt-valiză, *autoficțiunea* sugerează sinteza dintre autobiografie și ficțiune. Natura discutabilă a acestei sinteze a dat naștere la un val încă nestăvilat de definiții și de încercări de teoretizare a acestui presupus nou gen literar. Pe fondul respingerii aproape generale a etichetei generice de autobiografie, apar mai întâi denumiri perifrastice sau termeni inediți: „otobiographie” (Derrida), „roman-autobiografic” (Henri Godard), „bi-autobiographie” (Jean Bellemine-Noël), „nouvelle autobiographie” (Alain Robbe-Grillet), „récit transpersonnel”/„récit auto-socio-biographique” (Annie Ernaux) etc. Niciuna din ele suficient de puternică și de seducătoare cum a fost, însă, denumirea găsită de Serge Doubrovsky.

În vocabularul teoretic anglo-saxon există un termen înrudit cu cel francez, tot un cuvânt-valiză: „faction”, rezultat din cuplarea lui „fact” (fapt real) cu „fiction” (ficțiune), care denumește orice text literar ce narează fapte reale, dar cu tehnici narative specifice ficțiunii, uneori mai aproape de romanul non-ficțional sau de metaficțiunile istoriografice decât de autoficțiunile contemporane.

1. Legitimarea generică. De la autobiografie la autoficțiune. Acceptări și respingeri

Scrierile confesive își au istoria și teoreticienii lor. Sintagmei „roman intim” lansată de Charles Augustin Sainte-Beuve în 1832 i s-a substituit cea de „roman personal” sau chiar de „roman autobiografic” (fondate de Brunetière, respectiv de Anatole France), genul avându-și apărători și detractori deopotrivă. Pe de o parte, Flaubert ironizează această practică literară în vogă, Marcel Proust se declară împotriva identificării autorului cu personajul-narator, iar structuraliștii dau lovitură de grație autorului, implicit tuturor formelor de roman personal. Cu toate acestea, marii romancieri ai secolului al XX-lea au cochetat cu forme ale scrierii confesive, contaminându-i și pe critici (apărând, astfel, pentru a da un singur, dar suficient exemplu, *Roland Barthes par Roland Barthes*). Prin critica receptării, termenul de autobiografie este repus în circulație, concurat de „écritures de moi”, „écritures de soi” (care își are originea în scrierile lui Michel Foucault).

1.1. O problemă de enunțare

În *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune situează autobiografia în câmpul ficțiunii, deosebind-o generic de alte forme ale literaturii intime (jurnal, eseu, autoportret,

corespondență): „autobiografia este un caz particular al romanului și nu ceva exterior acestuia.”(LEJEUNE: 1971, 80), eroare recunoscută și îndreptată de către autor printr-o afirmație din *Signes de vie. Le Pacte autobiographique* 2.

În 1975, Lejeune propune o definiție a autobiografiei: „o povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face propriei vieți, punând accentul pe viața individuală, în special pe istoria personalității sale”(LEJEUNE: 2000, 12). Mecanismul care îi permite existența și funcționare a fost numit, încă din *L'Autobiographie en France*, contractul care se stabilește între autor și cititor, denumit de teoreticianul francez pact autobiografic: „ca să existe autobiografie, trebuie ca autorul să încheie cu cititorii săi un contract de lectură, prin care să se angajeze că le povestește viața sa în cele mai mici detalii și nimic altceva”(LEJEUNE: 2000, 14). Pactul autobiografic sau referențial se întărește prin elemente de paratext (subtitlu, copertă, prefață, interviuri) și elemente existente în text: pactul nominal prevede identitatea între autor, narator și personaj. Numele autorului, adică numele unei persoane reale, al unui referent, se transferă numelui naratorului și personajului, conferindu-le realitate și credibilitate absolută. Acest lucru separă romanul autobiografic de autobiografie, în rest, „toate procedeele pe care autobiografia le folosește pentru a ne convinge de autenticitatea poveștii ei romanul le poate imita, și chiar le imită adesea”(LEJEUNE: 1971, 24). Acest proiect de sinceritate ar constitui acel *sine qua non*, iar celelalte părți ale dispozitivului ar fi secundare: caracterul retrospectiv, de exemplu, e condiționat de memorie, involuntar selectivă, deci ficționalizantă, precum și de distanța, în permanența modificată, dintre timpul scrierii și timpul povestirii. Un alt caracter secundar al autobiografiei este scrierea la persoana I, însă, arată teoreticianul, există și autobiografii scrise la persoana a III-a și chiar a II-a.

Caracterul strict și reductiv al tabelului schițat de teoretician, care pretinde a îngloba toate situațiile posibile, a incitat la relativizare și la găsirea unor modalități de umplere a căsuțelor goale. Practica literară, la rândul ei, va demonstra că Lejeune nu a avut dreptate până la capăt: Florina Pîrjol face o trecere în revistă a categoriilor din afara tabelului: s-au scris romane autobiografice fără o povestire ordonată cronologic (Natalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet), altele nu sunt povești „de viață” (*Cuvintele* lui Sartre), altele nu sunt retrospective. Cât despre adevărul autobiografic, filosofii au avut multe de spus, însă pentru studiul de față interesează doar în legătură cu problema memoriei și a procedeelelor narative împrumutate de la ficțiune.

Dintr-un punct de vedere mai degrabă filosofic abordează problematica și Georges Gusdorf. Pentru acest teoretician, literatura intimă este cuprindă tot ce se bazează pe „o utilizare privată a scriiturii, regrupând toate cazurile în care subiectul uman se ia pe sine însuși ca obiect al textului pe care-l scrie.”(GUSDORF: 1990, 120). Dacă Lejeune se arătase prea fixist pe pozițiile tabelului său, observațiile seducătoare ale lui Gusdorf nu determină o caracterizare formală a autobiografiei, văzute ca transcrierea unirii a două concepte: *auto* („eul conștient de el însuși”) și *bio* („existența în desfășurarea ei”), ceea ce generează distanța între eul trăirii și eul scrierii.

Pentru Laurent Jenny, autoficțiunea este o abatere fictivă a autobiografiei. Autorul e întotdeauna mai mult sau mai puțin fictiv. Și atunci postulatul lui Lejeune devine discutabil: identitatea autorului (presupus fictiv) și a personajului (presupus real), adică posibilitatea de a scrie vreodată o autobiografie care să nu vireze automat spre ficțiune.

În eseu reluat în volumul *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Jean Starobinski stabilește printre condițiile obligatorii de existență a autobiografiei: „identitatea dintre narator și eroul povestirii, prezența narațiunii ca mod de expunere și nu a descrierii și necesitatea ca povestirea să acopere o suită temporală suficient de mare pentru a putea deveni vizibil cursul unei vieți.” (STAROBINSKI, 1974, 178).

Laurent Jenny o denumește „interogare savantă a practicilor naive ale autobiografiei” (Cursul ținut la Université de Genève), acesteia din urmă punându-i-se la îndoială, în studiile academice, posibilitatea adevărului sau sinceritatea. Autoficțiunea ar fi astfel un subgen al autobiografiei, în care „un eu fabulează despre propria sa existență, se proiectează în personaje imaginare care sunt prelungiri mai mult sau mai puțin apropiate ale sinelui, sau modifică circumstanțele și evenimentele existenței sale”, în care, deci, „figurarea de sine se învecinează cu ficțiunea”(JENNY: 2003). Termenul „acoperă genuri discursive destul de diferite” (romane cu coloratură autobiografică, autobiografii problematice) în care eul este o instanță enunțativă quasi-fictivă.

1.2. O problemă de stil

Laurent Jenny observă că, în efortul de stabilire a unei linii de demarcație, au existat două direcții de abordare: din punct de vedere stilistic, ceea ce determină metamorfoza autobiografiei în autoficțiune este limbajul folosit. Pentru susținătorii acestei opinii, nu se pot ignora acele caracteristici ale discursului ce ar genera „efecte de ficțiune”, subminând astfel veridicul faptelor povestite. Exemplul adus de cercetător vine cu forța autorității celui care îl generează și, în plus, ne este util întrucât permite o comparație cu scriitorul român studiat. Alain Robbe-Grillet, analizându-și din acest unghi opera, observă că selecția operată în memorie e o trădare a memoratului, o deformare a realului, agravată de linearitatea discursului. Situația aceasta creează dificultatea disocierii între ceea ce Jenny numește „discurs fictiv prin insuficiență” și „discursurile deliberat fictive”, pentru că nu e suficientă observația lui Grillet asupra selectivității memoriei pentru a pune eticheta de fictiv oricărui discurs ce se voia referențial. A doua observație a lui Robbe-Grillet se referă la ordonarea cauzală a trecutului, care e și ea o formă de falsificare. Jenny contraargumentează prin aceea că există o diferență între fictiv și fals, și o ordonare cronologică nu înseamnă neapărat falsificare evenimentială, ci, cel mult, o interpretare a realului.

Tot din punct de vedere stilistic deosebește și Doubrovsky autobiografia de autoficțiune. Pe de o parte, stilul literar, estetizant, ar deforma realul și a supune discursul și conținutul controlului conștiinței, pe de alta, stilul asociativ, în linia curei psihanalitice, ar îmbogăți semnificativ realul și ar lăsa cuvântul pe seama subconștientului, astfel încât autoficțiunea ar fi, de fapt, o autobiografie a acestuia din urmă. Ceea ce și-a dorit Doubrovsky a fost inventarea unui nou limbaj autobiografic, a unui nou tip de scriitură, „consonantică” care să rupă cu tradiția: „limbaj [...] redus, măcar în parte, la o demență primară a verbului, la juisarea lui sălbatică”(DOUBROVSKY: 1977, 197).

Serge Doubrovsky a fost urmat de Alain Robbe-Grillet (cu trilogia *Romanesques*), Marie Darrieussecq (*Truismes*) și apoi la scriitori „de scandal”. Dacă orice autobiografie se află în situația subminării prin limbaj a pretenției de adevăr, atunci autoficțiunea ar fi chiar reabilitarea autobiograficului prin oferirea unei viziuni critice asupra adevărurilor emise și lucide în privința efectelor discursive.

Problema stilului e adusă în discuție de Doubrovsky chiar pe coperta IV. Preocuparea stilistică duce la estetizare. Soluția adusă de Doubrovsky are în vedere abandonarea în aventura limbajului, care va conduce la adevăr, nu contează în ce mod: „a încredința limbajul aventurii unei aventuri a limbajului” și, deci, inventarea unui gen nou, caracterizat mai întâi prin refuzul stilului literar.

În *Le Miroir qui revient* (1985), Alain Robbe-Grillet dezvoltă un set de reproșuri referitoare la stilul care, în mod inevitabil, influențează conținutul celor povestite. La lectura pasajelor unde încercase relatarea unor amintiri din copilărie, scriitorul observă că „nu numai că nu le-am trăit, nici la imperfect, nici cu o asemenea înțelegere adjectivă (calificatoare). Dar, pe lângă asta, ele colcăiau în mijlocul unei infinități de alte detalii ale căror fire întrepătrunse formau un țesut viu. În timp ce, aici, regăsesc abia vreo duzină prizărită, izolat fiecare pe pedestalul său, turnate în bronzul unor narațiuni aproape istorice[...]și organizate

după un sistem de relații cauzale”(JENNY: 2003). Imperfectul ar fi deci o formă de falsificare, de ficționalizare. Scrierea asociativă, urmând modelul curei psihanalitice, cu jocuri de cuvinte, lapsusuri, elipse ar îmbogăți semnificația textului, ar aduce un supliment de realitate, pe când stilul frumos ar sărăci existența. Jenny vorbește de o „spontaneitate descusută” care se află între realitatea brută a vieții și tehnicile artificiale ale ficțiunii. În acest sens, Doubrovsky scrie: „mișcarea și forma însăși a scrierii sunt singura formă posibilă a scrierii despre sine. Adevărata urmă, indelebilă și arbitrară, pe de-a-ntregul fabricată și autentic fidelă” (*Parcursuri critice*, p. 188).

În același timp, însă, atrage atenția Jenny, lipsa unei conștiințe estetice ar coborî autoficțiunea în infra-literar, chiar în stradă, căci spontaneitatea ar fi de ajuns și dreptul la expunerea sinelui ar aparține oricui ar deține-o.

Starobinsky consideră că în centrul problematicii genului autobiografic se află absența stilului: „în povestirea aceasta în care naratorul își ia ca temă propriul său trecut, sigiliul individual al stilului capătă o importanță specială pentru că la autoreferința explicită a narațiunii înseși, stilul adaugă valoarea autoreferinței implicite a unui mod singular de elocuție.”(STAROBINSKI: 1974, 87). Problema stilului o implică imediat pe cea a conținutului, întrucât, spune Starobinsky, „exista întotdeauna problema alunecării în ficțiune” și aduce în prim-plan problema diferenței între „eul prezent” și „eul revolut” al povestirii („la drept vorbind, trecutul nu poate fi niciodată evocat decât pornind de la un prezent”), dar și între stilul „ca formă adăugată unui fond” față de „stilul ca abatere”. Acesta din urmă poate să individualizeze, „ascultând în chip secret unui sistem de metafore organice”(DE MAN: 1984, 67).

1.3. O problemă de conținut

Referențial, factorul responsabil de posibilitatea disocierii între autobiografie și autoficțiune ar fi raportul dintre conținut și realitate. Se pune problema a ce anume este ficționalizat: faptele (istoria personajului-narator), identitatea naratorului și identitatea personajelor. Autoficțiunea se poate prezenta oricând ca o relatare a evenimentelor cu pretenție autobiografică, dar inexactitudinile referențiale ar trăda-o ca ficțiune. Oricare element al referențialului ar fi redat inexact ar pune în dubiu autenticitatea celorlalte (fapte, narator, personaje). Chiar dacă se stabilește și se recunoaște identitatea autor-narator-personaj, ficționalizarea faptelor, a reperelor spațio-temporale, a relațiilor sociale ale autorului-narator-personaj pune la îndoială identitatea autor-narator și autor-personaj. Pe modelul cărții lui Gertrude Stein, Christine Angot realizează în *Sujet Angot* o ficționalizare a naratorului, păstrând identitatea autor-personaj, deoarece faptele sunt relatate din perspectiva fostului soț, Claude, căruia autoarea îi împrumută vocea și îl transformă astfel într-o instanță ficțională. Ficționalizarea personajului presupune păstrarea autenticității faptelor, dar schimbarea numelor locurilor și ale personajului principal, dezamorsându-se caracterul documentar și subversiv.

Funcția autoficțiunii referențiale este de a atenua relația cu realitatea, din intenție morală și/sau estetică(ficțiunea fiind necesară și suficientă pentru caracterul literar al unui text). Un autor care ar considera relatarea unei întâmplări din viața sa un act gratuit, narcisic sau insignifiant poate astfel să îl transforme în artă.

Comparând autobiografia cu prosopopeea, Paul de Man observă că, la fel cu figura retorică, autobiografia nu realizează decât o re-prezentare des-figurată a autorului („autobiografia reprezintă o desfigurarea a minții a cărei cauză este ea însăși”). Rădăcina referențială fiind iluzorie, textul poate să ajungă să configureze eul, textul ajungând astfel să creeze viața sau iluzia ei: „Cred că viața produce autobiografia, la fel cum un act produce anumite consecințe, dar oare n-am putea sugera, și probabil am avea la fel de multă dreptate, că proiectul autobiografic în sine poate produce și determina viața și că orice ar face scriitorul este, de fapt, dominat de cerințele tehnice ale auto-portretizării și, prin urmare, condiționat în

toate privințele de resursele mediului său?”¹ Jacques Lecarme dedică și el o carte autobiografiei, în care subordonează autoficțiunea se află în poziție de subordonare: „autoficțiunea nu se opune autobiografiei, ci devine [...] o variantă sau o găselniță a ei [...] o autobiografie dezlănțuită”(LECARME, 1997). Nu avem de-a face, prin urmare, cu un nou gen în sensul tare al termenului, ci o practică literară situată între autobiografie și ficțiune, constituită în baza unui pact de lectură oximoronic. Mai mult, Lecarme distinge între două tipuri de autoficțiune. Pe de o parte, ar exista autoficțiunile în sens strict, pe linia lui Doubrovsky: fapte reale, intervenția autorului operând la nivel de punere în text. Pe de altă parte, avem autoficțiunile în sens larg, care nu ar fi decât un melanj de amintiri reale și de produse ale imaginației.

1.4. O problemă de receptare

Entuziasmat și rezervat în același timp la lectura romanului *Fils*, Lejeune îi savurează șiretlicul, dar își pune problema receptării: „E pasionant, dar cum va ghici lectorul distanța dintre analiza reală și analiza imaginară?”(LEJEUNE: 1986, 79) și continuă, interogându-se asupra legitimității generice: „E într-adevăr un gen? Cum putem îngloba sub același nume pe cei care promit doar adevărul (ca Doubrovsky) și pe cei care se abandonează liber invenției?”(LEJEUNE: 1986, 80). Se pare că singur cititorului, în acest caz, îi revine sarcina de a discerne între autoficțiunile cu modelizare fictivă și cele cu modelizare referențială.

Atunci când primește replica lui Lejeune la apariția romanului său *Fils*, Doubrovsky insistă pe faptul că el, în calitate de scriitor și critic, ar fi cel mai bine plasat pentru a ști în ce măsură sunt amestecate referențialul cu fictivul. Însă replica lui Lejeune îi atrage atenția că dezbaterea ar trebui privită din punctul de vedere al lectorului: cu doar textul lui *Fils* în mână, fiind uitată, pe parcursul lecturii, indicația *roman*, cititorul nu ar dispune de nici un element care să-l facă să înțeleagă că e vorba de o operă de ficțiune. Nu o află decât după, datorită confidențelor în afara textului, adică în afara jocului, de la autor.

Eseul cel mai limpede și mai convingător în privința problemelor de receptare pe care le ridică autoficțiunea aparține universitarului Arnaud Schmitt. În „La perspective de l'autonarration”, publicat în *Poétique* în 2007, acesta opune tipului de lectură simultană – referențială și fictivă, teoretizat de Gasparini în teza sa de doctorat *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* din 2004, propria sa abordare. După Schmitt, considerând creierul „o mașină selectivă”, ar funcționa trei ipoteze de receptare: 1. ipoteza alternanței, după care cititorul aplică succesiv o grilă de lectură sau alta. Astfel de cititori ar putea fi numiți voyeurști ai lecturii, ei căutând indicii de realitate și exultând la posibilitatea confruntării cu realul; 2. ipoteza respingerii acestui real vizează acel tip de lector care pune în dubiu inserția de realitate în textul literar. Însă aceștia, spune Schmitt, ar pune în pericol însăși existența genului, căci „dacă romanul autobiografic are un conținut ficțional, atunci prin ce anume se diferențiază el de un roman la persoana I?”(SCHMITT: 2007); 3. ipoteza stabilirii intenției narative, după care ar trebui ca termenul lui Doubrovsky să fie înlocuit de altul, și anume de autonarațiune, căci primul ar fi prea ambiguu. Lansând conceptul de quasi-real, Schmitt recunoaște proiectului narativ o intenție cât se poate de realistă, care „propune să vorbești despre tine fabulând un pic, altfel spus, să reproduci formal ceea ce noi facem zi de zi”. Prin urmare, se aplică pretenția de verosimilitate „realității intenției narative și nu conținutului actului narativ”.

Și atunci, se pune întrebarea dacă într-adevăr avem de-a face cu un nou gen. Colonna, deși împinsese rădăcinile autoficțiunii spre Antichitate, nu-i recunoaște statutul generic, întrucât nu ar fi recunoscută de cititori ca atare, aceștia neavând un instrumentar poetic bine stabilit de mediul universitar sau de scriitorii înșiși, care nu au avut, de altfel, nici un interes

să-și dezvăluie intențiile sau procedeele, căci altfel ar fi pus în pericol chiar interesul cititorilor pentru acest tip de producții literare.

Însă, de vreme ce aceste producții există, cu siguranță orizontul de receptare va fi configurat în viitor.

Și în privința vechimii genului au existat discuții aprinse. Puțini au fost cei care au acceptat ipoteza lui Colonna. Mai degrabă s-a mers pe ideea că, avatar al autobiografiei, deviată din linia romanului autobiografic, autoficțiunea ar fi o practică eminamente postmodernă.

Susținând ideea nucleului autobiografic, teoreticianul francez Philippe Forest atrage atenția asupra existenței precursorilor printre scriitorii secolului XX, menționând nume ca Breton, Aragon, Céline, Cendrars, dar și Noii Romancieri. Pe fondul respingerii teoretice a conceptului de autobiografie, operele lor marcate autobiografic au rămas pe raftul al doilea. Operele autoficționarilor propriu-ziși se situează pe linia postmodernității: „regresia către naturalismul intimului, narcisismul nepus sub semnul întrebării al unui protest personal, revendicarea isterică, poezia plângerii, aspirația megalomană de a exista etc”(FOREST: 2008, 144). Eseistul operează o ierarhizare în rândul ficțiunilor eului: în scrierile încadrabile în categoria ego-literatură, „arta imită viața, își ia eul ca pe un obiect îl concepe ca pe o realitate pe care o traduce povestirea”. Acestea își au cauza în alienarea consumeristă; autoficțiunile s-ar încadra în categoria de mijloc, pentru ca ele „îți propun tot eul ca obiect, dar descoperă în el o ficțiune pe care o construiește romanul”. Ele derivă dintr-un „nou naturalism al intimului”; în fine, pe al treilea palier se situează ceea ce eseistul numește „heterografia”, „Romanul Eului” sau „adevăratul roman”, cel care „substituie expresiei eului [...] o scriitură a Eului prin care subiectul revine, din cauza experienței realului, ca imposibil”, marcând „intrarea autobiografiei în era bănuiei”(FOREST: 2008, 90).

Cartea în care Philippe Gasparini operează o selecție a criteriilor ce legitimează autoficțiunile este în același timp și o istorie a genului, realizată *sine ira et studio*, în care, pe linia autobiografie-autoficțiune-roman autobiografic observăm plasarea ei la mijlocul drumului. „contrar a ceea ce îi sugerează numele, dar conform cu ceea ce tot repetă Doubrovsky, ea s-ar situa mai aproape de autobiografie decât de romanul autobiografic”(GASPARINI: 2008, 300-301).

O autobiografie postmodernistă, așadar, care recuperează sensibilitatea clasică și o trece prin filtrul noii modalități de percepere a sinelui.

Procesul de legitimare a autoficțiunii nu a luat încă sfârșit, chiar dacă noțiunea s-a impus în câmpul academic și pe piața literară, în defavoarea altor termeni, mai puțin norocoși, ca „roman fals” (Jean-Pierre Boulé), „istorisire indecidabilă” (Bruno Blanckeman), „self-roman” (Anne Garreta), „ego-document” (Jacques Presser) sau „ego-literatură” (Forest), pentru a nu aminti decât câțiva din avalanșa lansată în presa literară după 2000.

Dacă există un punct de vedere cu care critica este unanim de acord, acela ar fi al caracterului absolut fascinant, „meduzic”, al autoficțiunilor, care își exercită seducția prin jocul ambiguu între real și fictiv, între adevăr și fals, generat de pactul de lectură contradictoriu.

2. Sistematizarea criteriilor de identificare

În 2008, Philippe Gasparini a încercat o sistematizare a trăsăturilor uneori contradictorii ale autoficțiunii, într-o carte devenită incontestabilă pentru studiul acestei practici literare. Autorul se plasează pe poziția recunoașterii autoficțiunii ca gen, întrucât opoziția între literaritatea constitutivă și cea condițională ar fi mereu contestată de autori care revendică în textele lor autobiografice că ele să beneficieze de o receptare literară fără condiționare: ori își inserează amintirile reale în operele literare, ori disimulează confidența sub o poleială romanească. Vor rezulta texte construite pe două contracte incompatibile, ceea ce va incita lectorul la căutarea indicilor de referențialitate sau de ficționalitate. Observând că,

pentru acest tip de texte, în alte literaturi există denumiri precum *Ich Roman*, *Bildungsroman*, *Shishosetsu*, *autobiographical novel*, *non-fiction*, *faction*, salută familiarizarea publicului francez cu termenul inventat de Doubrovsky.

Atrăgând atenția asupra faptului că trăsăturile descrise și clasificate de el se potrivesc, în fapt, doar operei doubrovskyene, Gasparini observă că autoficțiunea se desparte de autobiografie în trei puncte esențiale: pe de o parte, bulversarea cronologiei și, de aici, abandonul cauzalității explicative: „fragmentarea poveștii, capriciile memoriei [...] abolesc orice pretenție de adevăr unic, interzic vizarea globală a referinței” (GASPARINI: 2008, 214). Pe de altă parte, un comentariu interior, care trădează constant îndoielile autorului privind validitatea demersului memoriei sale, rezultând un text lacunar, nesigur, incoerent. În fine, crearea unui autoportret „lipsit de complezență” (GASPARINI: 2008, 221).

Cititorul va putea discerne în text etica unei îndoieli sistematice cu privire la capacitatea memoriei de a reda faptele așa cum s-au întâmplat, cu privire la pertinența formei narative alese și cu privire la buna credință a autorului însuși. Cu alte cuvinte, elementele de metadiscurs autocritic marchează distincția noului gen de toate formele autobiografice tradiționale.

Practic, autorul a formulat un soi de decalog al criteriilor de recunoaștere a autoficțiunii, bazat pe definițiile lui Doubrovsky, dispunându-le pe trei trepte categoriale: în primul rând, discerne indicii de referențialitate 1. identitatea onomastică a autorului și a eroului narator; 2. angajamentul de a nu relata decât „fapte și evenimente strict reale”; 3. dorința de a descrie „adevărul propriu”, de a se dezvălui cu adevărat. În al doilea rând, situează indicii romanești: 1. subtitlul „roman”; 2. primatul narațiunii; 3. predilecția pentru prezentul narațiunii; 4. o strategie de influențare a cititorului. În al treilea rând, distinge munca asupra textului: 1. căutarea unei forme originale; 2. o scriitură care să vizeze „verbalizarea imediată”; 3. reconfigurarea timpului linear (prin selecție, intensificare, fragmentare, bruieră)

În momentul în care conceptul a ieșit de sub controlul autorului său, s-au distins două axe: de o parte, criticii care și-au însușit termenul lui Doubrovsky, dar i-au lărgit accepția, de cealaltă, criticii care au schimbat accepția doubrovskyană. Ca urmare, criteriile de recunoaștere a autoficționalului s-au modificat: Pentru unii, au rămas valabile doar eticheta de roman și omonimatul autor-narator-personaj, așa cum procedează Lecarme, cu observația că, totuși, în lista pe care o produce, inserează și opere în care omonimatul nu este respectat, precum și texte în care referențialul alternează cu ficționalul de o manieră ușor recognoscibilă de către cititor, texte pe care Doubrovsky le va numi *quasi-autoficțiuni*, ca replică la denumirea dată de Philippe Vilain: *autoficțiuni anominale* (VILAIN: 2005, 229). Pe de altă parte, nici subtitlul roman nu este o marcă sigură, deoarece el e ales uneori de scriitori pentru a crea receptivitate literară, când nu e de-a dreptul impus de editori.

Arnaud Schmitt, în încercarea sa de a impune termenul de autonarație, distinge între acesta și autobiografia tradițională trei puncte de ruptură: fragmentarea, metadiscursul și alteritatea. Cu alte cuvinte, nu există pretenția retrăsării unei vieți întregi, nici a explicării ei, nici chiar a redării unei imagini fidele. Se lucrează pe fragmente de amintiri, exhumate, chestionate, interpretate, puse în relație sau în contradicție cu alte fragmente. Cititorul poate distinge dialectica neobișnuită între scriitură și experiență prin metadiscurs, prin intertextualitate, prin abordarea Celuilalt. Această neliniște pragmatică ar conduce adesea la renunțarea la povestire în favoarea descrierii, enumerării, meditației, o trecere de la autonarație la auto-eseu.

3. Concluzii

Până la ora actuală, nu există un consens în privința definirii acestui concept, nici a legitimării lui ca gen. Câți autori, teoreticieni și critici, atâtea definiții și atâtea liste cu opere acceptate sub umbrela autoficțiunii.

„Autobiografie rușinoasă”, „gen hibrid”, „auto-ficționalizare”, „ficționalizarea sinelui”, „mentir vrai”, „autobiografie romanțată”, „punere în ficțiune a realității proprii” sunt denumiri pentru complicatul demers de investigare a interiorității autorului, de reflectare a autobiograficului în apele înșelătoare ale ficțiunii. Amestecul de ficțional și referențial, combinația oximoronică de pacte lectoriale, impactul asupra lectorului a omonimatului autor-narator-personaj, efectele studiilor și practicii psihanalitice asupra scriiturii, problemele de etică au constituit teme ale cercetării și dezbaterii, din 1975 și până astăzi, în domeniul autoficțiunii.

Punctul de vedere al receptării mi se pare singurul pertinent în problemă. Doubrovsky a recunoscut cum l-au orientat lucrările lui Lejeune în maniera de a-și prezenta cartea. Autoficțiunea nu poate fi gândită decât cu conștiința clară a noțiunii de pact autobiografic și pact romanesc, așa cum sunt ele enunțate în cartea lui Lejeune. Această receptare propusă cititorului este deci una programată și care îi produce acestuia plăcerea ambiguității.

Atâta timp cât autoficțiunea nu și-a imprimat mărcile formale în spiritul cititorului, nici nu și-a impus definitiv propriul cod hermeneutic, dezbaterile pe marginea legitimității generice vor continua. Deocamdată este privită ca o sinteză a incompatibilităților sau ca o invitație la alternanța unghiurilor de receptare.

Între foamea de spectacol oferit de reality-show-uri și politica de discreție totală în ce privește viața privată a unei persoane, autobiografia va tinde să se transforme în autoficțiune spre a satisface plăcerea voyeuristă a publicului larg. Sinceritatea nefiind, pentru acesta, o marcă estetică și nici măcar valabilă literar, întrucât nu orice spunere cu pretenție de sinceritate și lipsită de stil sau măcar de îndemânare literară atrage atenția. Trebuie să existe, pentru cititor, un joc identitar între eul real al unui scriitor cunoscut și eul fictiv (inventat, visat, scris sau re-scris), deși, pentru critic, existența unui eu real în interiorul textului e cât se poate de discutabilă, în măsura în care, pentru eul care se mărturisește, nu există realitate în afara textului. Revenind la observațiile lui Lejeune cu privire la credința în valoarea de adevăr a enunțurilor unei autobiografii („chiar dacă povestirea este din punct de vedere istoric complet falsă, ea va fi de ordinul minciunii și nu al ficțiunii”) observăm glisarea autoficțiunii pe axa adevăr - minciună: de la pretenția realității faptelor și evenimentelor redade, cu intervenția estetică la nivelul organizării discursului, la accentul retoric pe latura invenției, a esteticului, a ficțiunii care ambiguizează până la imposibilitatea stabilirii adevărului celor mărturisite.

BIBLIOGRAFIE:

- Doubrovsky, Serge, *Fils*, éditions Galilée, Paris, 1977.
- DE MAN, Paul, „Autobiography as De-facement”, în *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, p.67.
- FOREST, Philippe, *Romanul, realul și alte eseuri*, traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Editura Tact, col. Pasaje, Cluj-Napoca, 2008.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction – Une aventure du langage*, Editions du Seuil, coll. „Poétique”, Paris, 2008.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, t.I: *Les écritures du moi*, Odile Jacob, Paris, 1990.
- JENNY, Laurent, „L'autofiction comme saisie fictionnelle du moi”, în cursul „La figuratoon de soi”, Université de Genève, 2003.
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Editions du Seuil, Paris, 1986.
- Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000.

- PÎRJOL, Florina, Carte de identităţi, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.
- SCHMITT, Arnaud, „La perspective de l'autonarration”, în *Poétique*, 149/février 2007.
- Schmitt, Arnaud, *Je fictif/Je réel: Au delà d'une confusion postmoderne*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 2010.
- STAROBINSKI, Jean, *Relaţia critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
- Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, éditions Bernard Grasset, Paris, 2005.
- Vilain, Philippe, *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Les éditions de la Transparence, Chatou, 2009.

This work was cofinanced from the European Social Fond through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities ad Social-Economic Sciences, a Multiregional Research Network.

DIMITRIE LIUBAVICI AND THE PRINTING ART OF TÂRGOVIȘTE

Agnes Terezia ERICH

"Valahia" University of Târgoviște

Abstract: At about a century after its invention, the art of printing remains one of the activities located on the top of technology and intellectual hierarchy of the sixteenth century. It is the moment when the need to promote knowledge is increasingly through the printed word. One of the major technical inventions of the Renaissance is the printing that was made for the benefit of intellectual life and resulted from the increasingly growing needs of occidental culture. Dimitrie Liubavici is the successor of Hieromonk Macarius printing activity in Wallachia, but after a period of 33 years of stagnation. Since 1545, beginning with Liubavici, in Walachia begins the artisanal period in the printing activity.

Keywords: Dimitrie Liubavici, Târgoviște, Molitvenic, Apostol, Printing activity

Veacul al XVI-lea în spațiul românesc este, în mare măsură, beneficiar al realizărilor tehnice și estetice ale Renașterii apusene din perioadele anterioare și din cel în discuție. În spațiul românesc, cel care introduce tiparul în Țara Românească este domnitorul Radu cel Mare care îl aduce în țară pe sârbul Macarie. Acesta va tipări la Mănăstirea Dealu, lângă Târgoviște un *Liturghier* (1508), un *Octoih* (1510) și un *Tetraevangheliar* (1512). Activitatea tipografică în Țara Românească va fi reluată după mai mult de trei decenii (33 de ani), în timpul domniei lui Radu Paisie (1535-1545). Inițiatorul acestei noi tipografii a fost tot un sârb, logofătul Dimitrie Liubavici, care adusese din Serbia o tipografie pe care o instalase în Grașanica, dar în cele din urmă, din cauza împrejurărilor istorice neprielnice, va veni la Târgoviște, în anul 1544, chemat de voievodul Țării Românești. Dimitrie Liubavici era nepotul lui Božidar Vuković, refugiat la Veneția, unde a editat mai multe cărți în limba slavă bisericească între anii 1518-1540 și fiul lui Fjodor Liubavici (tipărise un *Liturghier*, o *Psaltire* și un *Molitvenic*, în Mănăstirea Gorazde din Herțegovina, între anii 1519-1523).

Prima lucrare ieșită de sub teascurile oficinei lui Dimitrie Liubavici din Târgoviște este un **Molitvenic**. În prefața lucrării se spune că lucrarea a fost isprăvită la 10 ianuarie 1545 la inițiativa domnului: „*Io Petru marele Voievod și Domn al întregii țeri a Ungro-Vlachiei și al țărmurilor dunărene, ..., aprinsu-m-am de dragostea sfântului Duh și de iubirea sfintelor și dumnezeescilor biserici și am tipărit acestă carte de suflet folositoare numită molitvenic.*” Ceea ce este interesant și trebuie subliniat este faptul că, mai departe în prefață, se adaugă cuvântul tipografului: „*...eu păcătosul și mai micul dintre sfinții călugări Moisi m-am trudit la acestă scriere, cu matricele lui Dimitrie Liubavici (...). În cetatea de scaun Tîrgoviște.*” Deducem de aici că materialul tipografic aparținea lui Liubavici. Putem afirma că, începând din acest moment, în Țara Românească debutează perioada artizanală în domeniul tiparului.

În cuprinsul lucrării (din punctul de vedere al normelor biblioteconomice în această lucrare apare pentru prima dată în tipăriturile românești o tablă de materii.) ce se află la sfârșitul cărții apare și o *Pravilă a sfinților Apostoli și a sfinților fericiților părinți ai noștri din al 7-lea sobor; despre ierei și omenii mirenii* despre care Mircea Păcurariu afirmă că am putea-o numi prima carte de legi tipărită în țara noastră. Din același cuprins reiese că în **Molitvenicul** lui Dimitrie Liubavici partea pur bisericească ocupă locul principal, iar rugăciunile recomandate mirenilor se reduc la una singură, „*Rugăciune pe vasul care a fost spurcat*”.

Sub aspectul artei ornamentale, această carte este cu totul nouă față de tipăriturile lui Macarie. Lucrarea are formatul in-4⁰ mic, 298 foi, este tipărită cu negru și roșu, cu câte 22 rânduri pe pagină, pe hârtie având aceeași marcă de fabrică. Titlul capitolelor este format, de cele mai multe ori, dintr-un clișeu în care literele au dimensiuni diferite și sunt legate între ele prin diverse ornamente formate din noduri și volute. (Figura 1)



Figura 1

Molitvenic, 1545

Litere din titlul capitolului

Litera de rând a lui Liubavici a avut o lungă existență în tiparul românesc, cu aceasta fiind imprimat la Brașov, de către Oprea și diaconul Coresi, în 1557, **Octoiul mic slavonesc**. După o scurtă utilizare la Brașov, aceeași literă de rând reapare în **Triodul Penticostar** (1558), tipărit la Târgoviște de către Coresi. Ca aspect artistic această literă nu era din rândul celor mai frumoase, dar nici "urâtă și înghesuită" cum spune N. Iorga, fiind mai mică și mai strânsă decât cea a primelor tipărituri românești, zațul cules îngrijit, cu rânduri egale, lucrătorii dovedind o bună stăpânire a meșesugului tiparului. Din cele de mai sus rezultă că acest tip de literă a fost folosit în Țara Românească și Transilvania în secolul al XVI-lea, contribuind astfel la definirea trăsăturilor caracteristice ale tiparului românesc din acea epocă.

Inițialele sunt puțin împodobite, inspirate din modelele venețiene ale vremii, cu elemente fitomorfe tipărite cu roșu sau negru. Astfel, sunt redată mici înflorituri, cârcei sau rozete. Este firesc ca inițialele ornate simple care apar în tipăriturile lui Dimitrie Liubavici din Târgoviște (mijlocul secolului al XVI-lea) să prezinte asemănări cu cele din tipăriturile chirilice ale lui Bozidar Vukovic din Veneția. (Figura 2)



Figura 2

Molitvenic, 1545

Inițiale ornate

Din punct de vedere ornamental regăsim două frontispicii, unul simplu, la începutul prefeței, reprodus și la începutul pravilei sfinților Apostoli și un altul, la începutul textului, cuprinzând stema Țării Românești. Primul este format din două benzi suprapuse, și anume o împletitură realizată din antrelacuri care susține o bandă decorată cu un frunziș bogat de semipalmete din care se desprind două lebede cu capul în jos. (Figura 3)



Figura 3

Molitvenic, 1545

Frontispiciu

Al doilea frontispiciu este format din antrelacuri dispuse în patru cercuri dispuse simetric. În mijloc, în cadrul unei cununi de lauri, este reprezentată pasărea heraldică, cu zborul deschis, capul orientat spre dreapta, având crucea în cioc, de o parte și de alta apărând soarele și luna. Întreaga imagine este înconjurată de inscripția: „În Christos Domnul binecredinciosul și de Dumnezeu păzitul însuși stăpânitor al Țerei Românești Io Petru Voevod și Domn.” (Figura 4)



Figura 4

Molitvenic, 1545

Frontispiciu cu stemă

La 18 august 1546, sub îndrumarea lui Dimitrie Liubavici, Oprea și Petre vor începe tipărirea, tot la Târgoviște, a unui **Apostol** finalizat la 18 martie 1547. Ceea ce trebuie remarcat este faptul că Dimitrie Liubavici tipărește această lucrare în două ediții, una pentru Țara Românească, la porunca lui Mircea Ciobanul, și alta pentru Moldova, la porunca lui Iliș la II-lea Rareș. Suntem în fața primei comenzi tipografice cunoscută la noi până acum din Moldova pentru Țara Românească. Cele două nu diferă decât prin dedicațiile diferite și reproducerea stemei fiecărei țări.

Observăm în epilogul lucrării sublinierea rolului tipografului: „Așa și eu păcătosul și mai micul dintre oameni Dimitrie logofăt, nepotul lui Bojidar, văzând împuștinarea sfintelor și dumnezeieștilor cărți, am muncit pe cât am putut, ..., am scris și am sfârșit aceste de suflet folositoare cărți...”. Dimitrie Liubavici și călugărul Moisi și-au luat ucenici români care trebuiau să învețe nu numai meșteșugul imprimeriei, ci și limba slavonă, ca să poată tipări cărți în această limbă: „Am muncit cu ucenicii mei Oprea și Petre.”

Apostolul este un volum in-4^o mic de 268 foi, cu câte 22 rânduri pe pagină, uneori 23. Noutatea o constituie frontispiciul, tirajul pentru Moldova, în care apare bourul desenat cu negru, pe fond alb, într-un cartuș plasat în centrul unui frontispiciu pătrat construit din antrelacuri. (Figura 5)



Figura 5

Apostol, 1547

Frontispiciu, ediția pentru Moldova

Frontispiciul aparținând ediției pentru Țara Românească este identic, doar că în centru apare pasărea heraldică într-o cunună, iar de jur împrejur inscripția: „În Christos Domnul bine credinciosul și de Dumnedeu păzitul însuși stăpânitor al Țerei Românesci Io Mircea Voevod și Domn.”

L. Demény, în urma cercetărilor efectuate în bibliotecile din fosta Uniune Sovietică, consideră că în tiparnița lui Dimitrie Liubavici s-au mai tipărit un **Minei** slavon, probabil în 1546, descoperit în Biblioteca Națională a Rusiei, și un **Tetraevanghel** tipărit, probabil, între anii 1546 și 1551, acestea din urmă fiind tot o comandă pentru același Iliș al II-lea al Moldovei.

Limba tuturor cărților tipărite de Liubavici este cea slavonă, de redacție medio-bulgară (limba slavonă bulgară din secolele XII-XVI, formată din vechea slavă bisericească sub influența populației locale) ca și în cazul tipăriturilor din faza macariană.

Subliniem faptul că meșterul tipograf n-a reluat editarea tipăriturilor din prima fază (macariană), ci a completat seria cărților de care avea nevoie biserica la momentul respectiv. Contribuția lui Dimitrie Liubavici la dezvoltarea artei tipografice pe tărâm românesc este extrem de importantă având în vedere că editează pentru prima dată o carte comandată din afara Țării Românești (Moldova) și că oficina tipografică în care lucrează este o întreprindere proprie, privată.

Bibliografie

BEMBEA, N. I.; BEMBEA, N. N. *Apostolul tipărit în 1547 de Dimitrie Liubavici*. În: „Biserica Ortodoxă Română”, 1960, nr. 5-6, p. 510-536.

BIBLIOGRAFIA Românească Veche, tom I. București: Atelierele Grafice Socec, 1903-1944

CARTOJAN, N. *Istoria literaturii române vechi*. Vol I. București: Editura Minerva, 1980.

DELUMEAO, Jean. *Civilizația Renașterii*. București: Editura Meridiane, 1995.

DEMÉNY, L. *Călătorie de studii în U.R.S.S.* În: „Studii Revistă de istorie”, XIX, 1966, nr 2, p.371.

ISTORIA literaturii române, vol.I, București: Editura Academiei R. P. Române, 1964.

PĂCURARIU, M. *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.

SIMONESCU, D. *Un Octoih al lui Bojidar Vucovici la noi și legăturile acestuia cu tipografia românească*. În: „Revista Istorică Română”, vol. III, fasc. II-III, 1933.

SIMONESCU, D.; PETRESCU, V. *Târgoviște - vechi centru tipografic românesc*. Târgoviște: Muzeul Județean Dâmbovița, 1972.

TOMESCU, M. *Istoria cărții românești de la începuturi până în 1918*. București: Editura Științifică, 1968.

CANIBAL SPACES. THE SUBJECT BETWEEN PETRIFICATION AND RUNNING INTO THE DESERT

Iudita FAZACAȘ

”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: The focus of the present paper lies on the man-space relationship, while also involving the dimension of travelling. The latter presupposes a transformation obtained by means of various processes among which are dislocation and accomodation. Our attention is directed especially towards the impossibility of travelling, thus the two aspects mentioned above (i.e. dislocation and accomodation) become traumatizing. Moreover, the journey in itself is seen as an anomaly, as a disease, as it is the case with novels such as Domnul K eliberat by Matei Visniec, and The Woman in the Dunes by Kobo Abe. Clausturation is symbolized not only by lack of movement, but also by excess of movement (running). Therefore, there is only an illusion of freedom, as we can observe in the novel The Book of Flights: An Adventure Story by J.M.G. Le Clézio. In this context, the space in itself becomes the central element, being the one that receives the convenience for movement/travelling and confining, at the same time, the character within its borders.

Keywords: travelling, dislocation, accomodation, freedom, borders.

Călătoria e, de regulă, una dintre cele mai plăcute activități având o tradiție și o vechime considerabile. Evident, ca orice alt lucru, călătoria poartă amprenta timpului în care e surprinsă în secolele trecute ajungând chiar o marcă a nobilimii. Cel care-și permitea să călătorească oriunde, oricând și pentru o perioadă nedeterminată, mai pe scurt, după bunul plac, era cel privilegiat: nobilul. Această acțiune relativ banală își extrage statutul nobil și din efectul benefic asupra celui care o întreprinde, fiind considerată până și azi un bun curant atât psiho-emoțional, cât și somatic. Despre toate aceste beneficii, regenerative respectiv impresii, de cele mai multe ori pozitive, vorbesc nenumărate texte, mai mult sau mai puțin literare, în funcție de doza de lirism/ subiectivitate lăsate să se manifeste în cadrul relatărilor.

Cu toate că pare un cadru absolut idilic, de multe ori, călătoria nu era alt ceva decât o fugă perpetuă de lumea în care subiectul era condamnat să trăiască și totodată o fugă și de sine. Călătoria, dusă la extrem, nu reflectă alt ceva decât boală, sau mai exact o modalitate estetizată de a o ascunde. A călători în exces, coincide, într-o bună măsură, cu reclusiunea la granița patologicului, dacă nu deja de-a dreptul maladivă. Astfel, a fi mereu pe drumuri, adică eufemistic spus, a călători nenîncetat, coincide cu reclusiunea (de cele mai multe ori) în mănăstire- în special în secolele trecute, când acest spațiu, primea de multe ori caracter carceral, în locul ragăsirii și împlinirii spirituale, după cum îi e menirea, de fapt. Aspectul e valabil nu doar pentru femeie, ci și pentru bărbat. Fie mereu pe fugă, fie închis, subiectul refuză lumea în care trăiește dar și pe sine, ceea ce reflectă și o bună doză de imaturitate, sau incapacitate de maturizare, după cum spune și K. Lorenz „Ea constă în alungarea din conștiința proprie a existenței numeroșilor tovarăși de suferință aparținând aceleiași specii, fiecare individ căutând să se izoleze de aproapele său”¹. Fără a-și lăsa timp să înțeleagă sau să înfrunte lucrurile, subiectul trăiește o continuă dislocare, trecând acomodarea într-un con de

¹ Konrad Lorenz *Cele opt păcate capitale ale omenirii civilizate*, trad. Vasile V. Poenaru, ed. Humanitas, București, 1996(1973)

umbră. Prin urmare, granița dintre incapacitatea de a călători și călătoria în exces este extrem de fină și totodată vulnerabilă. Echilibrul dintre cele două e, evident, poziția ideală, dar pare-se destul de greu de atins.

Problematica se propagă, binenînțeles, de-a lungul secolelor, fiind scoasă la iveală, prin intermediul textelor literare, chiar și în a doua jumătate a secolului XX. Clasele privilegiate abolite nu au dus și la abolirea spleen-ului, sau ale problemelor considerate tipice pentru acea perioadă. Subiectul e la fel de rătăcit ca și atunci (evident, trebuie să ținem cont de diferențele de nuanță).

Monotonia societății nobile și burgheze e substituită de un avânt considerabil al schimbării, al dezvoltării care schimbă mereu spațiul, subiectul nemaiaivând timp să se acomodeze. Printre teoreticienii acestui fenomen se numără Fr. Choai și H. Arendt. Dacă până acum subiectul era cel predispus spre imaturitate din cauze pur subiective, din a doua jumătate a secolului XX această „stare” se propagă și asupra spațiului care pare s-o ia efectiv din loc, independent, parcă de ființa umană. Astfel, se ajunge la acel tip de spațiu de-a dreptul înnebunit prezentat în *Cartea fugilor* care pur și simplu să se dizolvă: „Marea este un pământ căruia îi e teamă. Spațiul e cel care s-a topit ca o diaree rușinoasă”².

Subiectul, Jean Homme Hogan, e cel care aleargă mereu pentru a scăpa de un oraș sufocant extins pe tot globul „oare pământul nu e un singur oraș imens din care nu ieșim niciodată?”³. Globul însuși pare să fie neîncăpător, așa cum demonstrează acest lucru H. Arendt, un motiv în plus pentru alergarea continuă. Paradoxal, în același timp pare să fie și prea mare și ostilă, căci la începutul romanului personajul afirmă: „Nu pot nici măcar să mă izolez. Casa e prea mare pentru mine. Cu ușile închise, cu obloanele baricadate, cu zăvoarele blocate, cu storurile de la uși și de la ferestre trase, cu toate draperiile grele de brocart lăsate, îmi rămâne încă prea mult spațiu, prea mult vid, prea mult din toate. Labirinturile pătrund în adâncuri, iar eu am capul prea mare ca să trec prin penultima ușă.”⁴ respectiv: „În celula mea m-am născut și aici am trăit. În ziua când am vrut să sparg peretele de hârtie, am știut ce ascunde el: unghiile mele s-au rupt de piatră”⁵. Și cu toate acestea, personajul pornește în căutarea unui spațiu în care să se regăsească, încercând să-și surmonteze totodată propria persoană. Dar călătoria, mai exact galopul, și-a pierdut demult latura inițiativă. Spațiul, cum am spus deja, se dizolvă din cauza spaimei, iar personajul stagnează în condiția lui inițială, frustrantă.

Astfel fuge de propria lui persoană, de care nu va putea scăpa, fiind mereu în spatele lui, asemeni unei umbre: „Și știi, știi, știi bine: N-O SĂ AJUNG NICIODATĂ LA CAPĂT! (...) Nu trăiești niciodată la mai mult de doi centimetri de pielea ta. Închisoare letală, sac, lanț fără nume al numelui meu necunoscut, jug al umerilor și mască al chipului meu, de voi fug, pe voi vă regăsesc întotdeauna în milioanele de oglinzi aburite care se ridică în frunzișul copacilor. (...) la capătul lumii, de cealaltă parte a Mekongului nămolos, iată-mă, stând în picioare, ca un imbecil, și AȘTEPTÂNDU-MĂ!!!”⁶.

Singurul moment de liniște găsit e în domeniul prafului, opus într-o oarecare măsură mării ca manifestare a spațiului descompus. Calmul, liniștea, opacitatea date de praf constituie o lume a calmului iluzoriu, un calm care pietrifică, de fapt, ucide: „Merg în toate direcțiile ca să mă eliberez de vraja blestemată care vrea să mă transforme în stâlp de sare”⁷.

² J. M. G LeClézio, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009, p200

³ J. M. G LeClézio, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009, p 65.

⁴ *Ibid*, p40.

⁵ *Ibid*, p39.

⁶ J. M. G LeClézio, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009, p 185.

⁷ *Ibid*, p 167.

Acest tip de spațiu sufocant, vorace e prezentat și de scriitorul japonez Kobo Abe în romanul *Femeia nisipurilor*. Spațiul ce „trăiește” frica o dată cu subiectul care aleargă până la descompunere, fără certitudinea că va ajunge măcar la un echilibru cu sine, fapt prezentat de LeClézio, dar și de Vișniec în *Alergătorul*, e înlocuit cu spațiul impasibil care macină pur și simplu subiectul sau, dacă e să adoptăm formula LeCléziană, spațiul care transformă în stâlp de sare. Astfel, spațiul din *Femeia nisipurilor* se axează exclusiv pe măcinarea personajelor. Eroziunea fizică e însoțită totodată de eroziunea spirituală și în special a voinței, a voinței de a pleca. Spațiul aflat în continuă mișcare înghite subiectul și nu e vorba aici doar de acel episod în care subiectul e prins în nisipurile mișcătoare încercând să fugă, ci de curgerea continuă a nisipului din „groapa- domiciliu” în care e ținut captiv. „Nisipul, care i se lipea de piele, i se strecura în sânge și-i măcina pe dinăuntru rezistența”⁸ sau „Nisipul care curgea fără încetare era ca o pilă care răzuia terminațiile nervilor”⁹. La urmă, se ajunge și în acest caz la o contopire cu spațiul, ca și în cazul descris de Le Clézio, numai că aici spațiul, materia, par să fie absolut inerte, fără a mai fi investite cu trăirile subiectului cum e frica în cazul lui J.H. Hogan. Nisipul pare să fie pur și simplu materia inertă care descompune totul în jur, generând un val imens de deșertificare: „Nu numai că nisipul curge, dar această curgere e însuși nisipul. (...) Și dumneata devii nisip”¹⁰.

Paradoxal, ceea ce-l face să rămână, ceea ce-l vindecă de microbul călătoriei e o invenție pe care o realizează după numeroase încercări eșuate de evadare. Este vorba despre o fântână pe care a săpat-o și care-i dă iluzia libertății, a stabilității și la urma urmei a rostului într-un anumit loc ce-și declară în fiecare clipă efemeritatea; un punct fix. „Modificarea stării nisipului corespundea modificării ființei lui. Poate că paralel cu apa din nisip, găsise și un eu nou”¹¹.

Problema investirii ține și de femeie, tovarășa de suferință, care primise și o educație în vederea iubirii față de leagăn căreia i se supune orbește, ferindu-se de microbul călătoriei. Comunitatea de care aparține, locuitorii din : „satul (care) era ca un sac de nisip retezat de golf și de stânca cea înaltă”¹² respinge din principiu plecarea, argumentul de bază fiind rezistența, supraviețuirea spațiului lor de viață în fața avântului devorator al orașului. În gândirea populară clasică, femeia e cea care păzește și întreține vatra, bunul mers al căminului. Aspectul constituie și una dintre explicațiile pentru care ea trăiește și luptă pentru a-și ține căsuța în viață. Prin această înverșunare și blocaj, cărora li se adaugă și faptul că prima ei familie a fost îngropată în dună, undeva lângă casă e, în esență, locuitoarea unui mormânt. Existența de strigoi e redată în corpusul romanului de mai multe ori. Pe de-o parte e privită ca ființă neajutorată condamnată: „își trăise probabil întreaga viață aici jos, fără să-și amintească măcar dacă i-a spus cineva o vorbă bună. Poate că inima ei pulsa ca inima unei fete”¹³. Pe de altă parte, e considerată o insectă devoratoare, un păianjen care-l ține captiv pe entomologul rătăcit prin locurile acelea. Indicii pentru blocaj/ recluziune sunt date și de obiectele pe care și le dorește: oglinda și radioul. Dintre acestea două, doar radioul e cel care ar putea fi obținut; simbol al legăturii minimale cu lumea. Singurul element de legătură dintre cele două lumi e reprezentat de vocile capabile să răzbată uneori dincolo. Oglinda e dorința imposibilă, ea fiind distrusă într-un timp foarte scurt de mediul umed al gropii cu nisip. Prin urmare, femeii i se refuză reîntâlnirea cu sine: conștientizarea, maturizarea etc. Dacă privim

⁸ Kobo Abe, *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004, p41.

⁹ *Ibid*, p104.

¹⁰ *Ibid*, pp 111- 112.

¹¹ Kobo Abe, *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004, p261.

¹² Kobo Abe, *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004, p181

¹³ Kobo Abe, *op. cit.*, p73

însă din perspectivă stric mitologică, strigoii nu vor putea niciodată să-și vadă imaginea oglindită.

Dacă ar fi să marcăm un exemplu similar, un pic mai recent, am putea să menționăm aici situația lui Kiriko, personajul feminin principal din *Interior design* (seria de scurtmetraje Tokio!2008). Ea pare să aibă vocația femeii casnice în așa măsură, încât pentru a-și găsi un loc bine stabilit („being useful”) se transformă într-un scaun, contopindu-se astfel total în peisajul domestic. În cauzul ei, se pleacă de la un statut cvasinomad și se ajunge la sedentarism, dar pare să fie toate așa cum ea și-a dorit, regăsindu-și echilibrul, spre deosebire de celelalte personaje amintite deja, care fie nu au capacitatea de a pleca, fie rățesc fără a ajunge la un punct terminus. După cum spune J. H. Hogan, Kiriko caută și găsește „locul pe care o să-l recunosc ca fiind dintotdeauna al meu, fără s-o știu”¹⁴

Revenind la femeia nisipurilor, scoaterea ei din zona de confort se realizează totuși, fiind contaminată de spiritul de evadare al bărbatului care i s-a dat: rămâne însărcinată, dar copilul se dezvoltă extrauterin. Pentru o intervenție medicală și supraveghere, e nevoie de scoaterea ei din spațiul bine delimitat al gropii aflată în continuă surpare. Odată cu plecarea copilului și a mamei, tatăl, cel care inventase fântâna și-și obținuse independența, nu mai pleacă, deși scara din frânghii – singurul acces spre lumea din afara gropii îi e lăsată. Obișnuit cu lumea nisipului, cu voința tocită, amână plecarea pe un mâine incert, care nu reprezintă alt ceva, decât o exprimare eufemistică a refuzului/ incapacității de a pleca. Atât nisipul mișcător, cât și marea (cadru în care e prins acest călător) invocă dizolvarea în incertitudine; un spațiu care se automacăină și se autodevoră atrăgând în vertijul ei ființa neajutorată.

Pradă unui spațiu în continuă expansiune, în același timp prada propriei sale persoane e și Domnul K. Fenomenul descris aici vizează, poate în cel mai direct mod, dialectica subiect-spațiu de viață, o temă care se regăsește printre numeroasele inflexiuni socio-politice ale textului. După cum declară însuși autorul, cartea vizează direct problematica dizlocării forțate și a incapacității de acomodare cu ceea ce se cheamă libertate.

Situația prizonierului Kosef J e de o asemănare izbitoare cu cea a femeii nisipurilor și a entomologului înghătat de spațiul cu nuanțe totalitariste (dunele de la malul mării). Toate personajele refuză/ nu pot pleca dintr-un loc în care și din care au crescut, în care au un spațiu al lor bine definit, la fel și activitățile zilnice, unde asemeni plantelor, nu trebuie decât să trăiască. A lua decizii, a gândi, a acționa din proprie voință și inițiativă contravin dezideratelor mediului respectiv, ba din contră, sunt de evitat, sau aspru pedepsite. Exemplul studentului și al entomologului (la început) care sunt supuși unor privări dure (lipsa apei, hrenei etc) pentru a fi disciplinați (*Femeia nisipurilor*) sunt relevante ca exemple în acest sens. Nu degeaba simte domnul K, proaspăt eliberat, lipsa tuturor facilităților de deținut: nu mai are cazarea și masa asigurate, nu mai are un program bine stabilit, practic, nu mai are nimic din confortul de dinainte. Episodul din grădina cu meri redă imaginea cea mai plastică a incapacității lui de adaptare la libertate: „Kosef J. se apropie de unul din mere și fără să-l rupă, mușcă din el. Mestecă încet materia aceea dulce și parfumată care, din cerul gurii, i se difuza acum, perfid, în tot sângele și în toată ființa. Privi la mărul mușcat, rămas acolo, agățat pe ramura sa și răsă”¹⁵

Personajul nostru nu e singurul care iese pe poarta laterală, rămânând, de fapt în sânul instituției. Se descoperă la un momnet dat existența unei întregi societăți „democratice” care funcționează în substrat, oameni liberi care necesită toți un repaos din când în când. Pentru a satisface această nevoie, s-a dezvoltat un sistem ingenios de schimb și echilibrare între tabere, astfel încât numărul indivizilor din ambele tabere să fie constant. În paranteză fie spus, fenomenul seamănă cu sistemul șamanic străvechi, unde trebuia să existe un echilibru- care se

¹⁴ Matei Vișniec, *Domnul K eliberat*, Ed. Cartea Românească, București, 2010, p118

¹⁵ Matei Vișniec, *Domnul K eliberat*, Ed. Cartea Românească, București, 2010, p48

realiza prin intermediul unui schimb, între cei de pe pământ și sufletele din subteran. Ceea ce contează în sistemul romanului e numărul, nu omul (la un moment da, unul dintre gardieni vorbește despre acest handicap al lui de a nu putea distinge, recunoaște deținuții după chip). Prin urmare e greu să vorbim despre subiecți. Prea puține personaje au nume, cele mai multe, în special din ținutul democratic, portă nume generice „Cel Gras, Cel Slab etc.

Exteriorul pare să fie la fel de înghețat ca și interiorul Penitenciarului; oameni destul de imposibili, care-și duc viața monotonă. În aceste condiții, cel care prinde viață e spațiul însuși. Fenomenul e observat de Dl K cu ocazia unor vizite întreprinse în interiorul construcției neobișnuit de ciudate. Chiar din primele pagini ne e prezentat exteriorul care pregătește terenul pentru acel spațiu bizar din interior „Nu numai că nu văzu nici o fereastră luminată, dar nu văzu nici măcar o fereastră pur și simplu, nici măcar un crenel, nici măcar o fantă. Zidul se ridica drept și neîndurător, dând senzația că împrejmuiește un spațiu imens, dar lipsit de viață. (...) După numărul de cotituri Kosef J. deduse că penitenciarul avea forma cea mai neregulată cu putință, probabil rezultatul unor adaosuri succesive. În mod normal, după ce faci de patru ori câte un unghi de 90 de grade la dreapta trebuie să te întorci la punctul de pornire. El avea impresia, însă, că făcuse nenumărate asemenea cotituri și nici vorbă să ajungă în fața porții secundare. (...) Doar zidul mai reflecta, din ce în ce mai anemic, puțină lumină, atât cât să-l ajute pe Kosef J. să nu-i piardă din ochi prezența”¹⁶.

Ceea ce observă personajul e expansiunea continuă a construcției. Dacă celelalte două romane amintite mergeau pe ideea unei disoluții totale până la a descompune totul la elementele primare : praf/apă, în cazul de față avem de-a face cu o expansiune a construitului. Aici, deșertul, ruina e în interior, iar această ruină se extinde „făcu niște ocoluri largi, în speranța că va descoperi la orizont silueta orașului celui nou. Nu zări decît, într-una din dimineți, o coloană nesfârșită de bătrânei care mărșăluiau într-o direcție necunoscută”¹⁷. Citatul ilustrează ceea ce se întâmplă la finalul romanului și care trimite automat la situația exasperantă ilustrată în *Cartea fugilor*, imaginea terifiantă a orașului care înghite tot. Situația face imposibilă evadarea, așa cum se demonstrează în romanul deja amintit. Astfel, eliberarea subiectului pare să fie o cauză pierdută din start, fiind înghițit de propriul spațiu de viață. Deșertificare se desfășoară simultan pe două planuri: cel exterior- spațiul care se manifestă asemenea structurii canceroase (independent de subiect) și interior – secarea subiectului până la transformarea lui în stâlp de sare.

BIBLIOGRAFIE:

- **LeClézio**, J. M. G, *Cartea fugilor*, trad. Rita Chirian, Ed. Polirom, Iași, 2009 (1969)
- **Abe**, Kobo *Femeia Nisipurilor*, trad. Magdalena Levandovski-Popa, Ed. Polirom, Iași, 2004 (1962)
- **Vișniec**, Matei, *Domnul K eliberat*, Ed. Cartea Românească, București, 2010
- **Arendt**, Hanah, *Condiția umană*, trad. Claudiu Vereș și Gabriel Chindea, Ed. Ideea design &Print: Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007 (1958)
- **Choay**, Françoise, *Pentru o antropologie a spațiului*, trad. Kázmér Kovács, Ed. Revista Urbanismul, București 2011 (2006)

¹⁶ Matei Vișniec, *Domnul K eliberat*, Ed. Cartea Românească, București, 2010, pp53-54

¹⁷ Matei Vișniec, *Domnul K eliberat*, Ed. Cartea Românească, București, 2010, p271

UN LIVRE DE PRIERE PUBLIE EN LANGUE FRANÇAISE PAR LA METROPOLE ORTHODOXE ROUMAINE D'EUROPE OCCIDENTALE ET MERIDIONALE

Felicia DUMAS

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: In this study, we consider the spiritual, cultural-confessional and identity motivations and challenges in *Livre de prière* (Prayer Book), recently published (2014) in French by the Apostolia review of The Romanian Orthodox Metropolitanate of Western and Southern Europe, archdiocese of the Romanian Orthodox Church, seated in France / Limours, near Paris. Our discussion will focus on the analysis of the paratextual apparatus of this translation (issued with the blessing and Foreword of His Eminence Joseph, Metropolitan of Western and Southern Europe, and Translator's Notes), its sources (we will consider a discourse analysis of the intertextual approach concerning the insertion of a few French versions of the Psalms and a few other prayers, at the same time pondering on the purpose and motivation of this intertextuality), as well as on the target audience of this prayer book. In order to highlight the «Romanian» particularities of this editorial endeavor and its final product, we compare this book with other Orthodox books of prayer(s) written in French (published exclusively by monastic communities), and focus on the Romanian characteristics to be found in its content (choice of prayers), choice of book title (the word prayer in the singular, denotes an absence of confessional formulation) and the instructions of use.*

Keywords : Prayer book ; French ; Orthodoxy ; linguistic integration ; Romanian tradition.

1. Argument

Les fidèles francophones de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale bénéficient depuis quelques mois d'un *Livre de prière* (orthodoxe), publié en langue française par les éditions Apostolia de ce diocèse de l'Église Orthodoxe Roumaine. Très bien organisé du point de vue administratif et très actif sur le plan pastoral-missionnaire, ce diocèse gère ecclésiologiquement les communautés roumaines de l'Europe occidentale. Faisant référence à la pratique liturgique, le mot « fidèle » désigne tout membre (plutôt) pratiquant de l'Église chrétienne, implicitement orthodoxe dans ce travail. Ces fidèles sont représentés tant par des Roumains francophones émigrés, installés en France et dans d'autres pays francophones (comme la Belgique et la Suisse), que par des Français devenus orthodoxes, qui font partie des paroisses francophones dépendant du point de vue de leur juridiction canonique de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, dirigée par le Métropolite Joseph (Pop) et l'Évêque Auxiliaire Marc (Alric). La publication de ce livre représente le résultat d'une initiative pastorale, fait prouvé de façon explicite par le lieu de son impression –les éditions de la Métropole– et suggéré de manière implicite par la mise en scène de l'appareil paratextuel de cet ouvrage¹ ; on peut certainement le nommer ainsi, étant données les dimensions plutôt impressionnantes de ce livre, qui compte pas moins de 523 pages, en format de poche.

¹ Notamment par *l'Avant-propos* signé par Mgr Joseph, le Métropolite Orthodoxe roumain d'Europe Occidentale et Méridionale.

Ce livre n'est donc pas une simple publication religieuse qui bénéficie de la bénédiction de l'évêque du lieu. Il s'agit d'une publication pastorale, ecclésiastique, d'un livre publié par le diocèse dirigé par Mgr Joseph, et paru aux éditions Apostolia de la Métropole. Dans l'espace de la culture française, il s'ajoute à deux autres livres de prières orthodoxes parus quant à eux aux éditions de deux communautés monastiques, ayant pris l'initiative de leur publication : un *Manuel de prières du chrétien orthodoxe* (Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2013 ; deuxième édition revue, 2014) et un *Livre de prières orthodoxe* (Monastère orthodoxe Saint-Nicolas de la Dalmerie, Le Bousquet d'Orb, 1996). Nous essaierons d'étudier les particularités du *Livre « roumain » de prière* par rapport à la structure et aux précisions d'usage des deux derniers.

2. Les livres de prière(s) dans l'Orthodoxie

Les cultures traditionnellement orthodoxes connaissent une abondance de livre de prières, destinés à la pratique religieuse des fidèles et publiés par des maisons d'éditions diocésaines et/ou monastiques. Les chrétiens orthodoxes désireux de mener une vie de prière personnelle authentique ont toujours fait appel à ce type de livres-manuels qui contiennent les textes conseillés par l'Église à être employés pour s'adresser à Dieu à tout moment de la journée et dans toutes les circonstances de la vie : le matin et le soir, avant de partir en voyage, etc., ainsi que pour honorer tout particulièrement la Mère de Dieu, le Christ, ou bien un saint (ou une sainte) du calendrier dont ils se sentent plus proches. Les grands pères spirituels, censés guider la vie spirituelle des fidèles, ont toujours insisté sur l'importance de ces textes traditionnels, établis par des « maîtres avertis, nourris et abreuvés aux meilleures sources scripturaires et patristiques [...] qui ont bien plus de valeur que tout ce que l'on pourrait inventer soi-même ». (Deseille, 2012 : 130).

La prière spontanée, « jaillie du fond du cœur » n'est aucunement proscrite, mais pour une bonne concentration de l'esprit et de la pensée, la prière vocale, avec des textes traditionnels est très fortement recommandée. (Deseille, 2012 : 130).

La France est un pays occidental qui a connu l'Orthodoxie vers le début du siècle dernier, grâce aux émigrations russe et grecque au départ, et ensuite, roumaine, serbe, etc. (Dumas, 2009). Néanmoins, les quelques livres de prières orthodoxes déjà mentionnés ont été publiés assez tard, lors des deux dernières décennies, le premier remontant à 1996 (*Livre de prières orthodoxe*, imprimé par le Monastère orthodoxe Saint-Nicolas de la Dalmerie)². Leur publication répond à un besoin spirituel des fidèles orthodoxes francophones, besoin ressenti de façon plus intense en milieu monastique. La raison en est simple et de nature spirituelle : la vie monastique est associée davantage à la pratique plus cohérente et fervente de la prière que la vie des laïcs menée dans le monde (donc, en dehors des monastères). En même temps, la plupart des grands pères spirituels sont des moines, qui connaissent donc l'importance de la prière pour la perfection spirituelle de tout chrétien, ainsi que les besoins de certains fidèles de vouloir poursuivre une vie de prière personnelle fervente, en plus de leur participation aux offices divins, célébrés dans les églises des paroisses ou des monastères qu'ils fréquentent. Les livres orthodoxes de prières sont conçus comme de véritables manuels de prière personnelle, privée, des chrétiens orthodoxes :

² Nous devons préciser le fait que bien avant la publication de ce livre et, implicitement des deux autres qui constituent le corpus de notre analyse, les orthodoxes francophones semblaient utiliser un livre de prières publié à Paris pour l'usage des chrétiens catholiques orientaux, qui respecte la structure des livres de prières traditionnels de l'Orthodoxie, et qui représente une traduction non signée : *Livre de prières à l'usage des Chrétiens de l'Église orthodoxe catholique d'Orient*, Paris, 1852 : http://fr.wikisource.org/wiki/Livre_de_pri%C3%A8res,_1852, consulté le 30 août 2014.

« Dans l'Église orthodoxe, les fidèles fervents ne se contentent pas de participer à la Liturgie eucharistique dominicale [...]. Ils assistent donc fréquemment aux vêpres du samedi soir (qui sont les vêpres du dimanche), aux matines du dimanche et aux vêpres et aux matines de toutes les grandes fêtes. Mais en outre, ils récitent chaque jour une « règle de prière » qui a été approuvée par leur Père spirituel. Ils utilisent ordinairement pour cela des textes contenus dans des manuels composés de prières traditionnelles, élaborés par des maîtres avertis ». (Deseille, 2012 : 129-130).

Cette finalité est exprimée de façon très claire et explicite par le titre du livre-manuel de prières paru aux éditions des deux monastères-métochia français de Simonos Petra, fondés par le père archimandrite Placide Deseille : *Manuel de prières du chrétien orthodoxe*. Contrairement aux livres liturgiques donc, utilisés pour le bon déroulement des offices célébrés par le prêtre à l'église, qui contiennent les textes traditionnels des prières communes de l'assemblée liturgique, les livres de prières regroupent des textes destinés à être récités lors des prières privées, personnelles des fidèles, en dehors de l'église, en principe chez eux.

3. Structure du *Livre de prière* paru aux éditions Apostolia

La structure du *Le livre de prière* qui nous intéresse dans ce travail est en grandes lignes identique à celle des livres analogues publiés en Roumanie³ (et dans d'autres pays traditionnellement orthodoxes), à quelques exceptions près, dues aux particularités de son lieu de parution. N'oublions pas qu'il s'agit d'un livre publié à Paris pour des fidèles orthodoxes français ou francophones, vivant en terre occidentale. C'est la raison pour laquelle il comprend des prières particulières, en accord avec cette réalité socio-culturelle et géographique, comme le texte intitulé « Prière pour les terres d'Occident, à tous les saints qui y brillèrent » (LP : 53). En même temps, pour des raisons pédagogiques évidentes, *Le livre de prière* commence par une section consacrée aux prières appelées « usuelles », représentées comme les textes que tout chrétien orthodoxe devrait connaître : il s'agit des prières initiales, du symbole de la foi, du Psaume 50, de la prière des saint Ephrem la Syrien (appelée aussi, dans la culture roumaine, « la prière du Carême »), des prières d'entrée dans l'église ou des prières de la table. La section suivante est intitulée « prières diverses » et comprend les prières du matin et du soir et d'autres textes d'intercession pour différentes personnes et occasions de la vie. Selon la sensibilité des auteurs du livre pour divers textes élaborés dans des cultures plutôt traditionnellement orthodoxes, on retrouve dans cette section des prières particulières, comme la « Prière pour demander le don de la prière » (attribuée à saint Jean de Cronstadt, très aimé en Occident) (LP : 54), ou bien une « Prière lorsque l'on a des mauvaises pensées » (de saint Syméon de la Montagne Admirable) (LP : 55). En même temps, le livre comprend toute une section de prières attribuées à l'un des saints contemporains les plus connus, les plus aimés et les plus vénérés en Occident, saint Silouane de l'Athos (regroupées dans la section intitulée « Prières pour diverses circonstances », notamment spirituelles⁴).

Comme on peut le lire dans le texte de l'*Avertissement* inséré en tête du livre, la particularité roumaine de sa composition consiste dans le modèle choisi pour la présentation des offices (les Vêpres, les petites et les grandes Complies, l'Office de Minuit, les Matines, et les Heures), à savoir l'*Horologion* roumain : « Les offices figurant dans ce livre suivent

³ Dont voici un exemple : / <http://ortodox.dyndns.org/text/text-pdf/Carte%20de%20rugaciuni%20a%20crestinului%20ortodox.pdf>, consulté le 29 août 2014.

⁴ Comme le prouvent les noms de ces textes : « Quand l'âme cherche Dieu », « Quand l'âme a soif de l'humilité du Christ mais ne peut l'atteindre », « Prière de l'âme humble qui se souvient toujours de Dieu », etc.

l'ordinaire du Livre des Heures roumain » (LP : 7). À travers cette affirmation, ce paratexte réalise de façon explicite l'affichage discursif d'une tradition liturgique roumaine en France, à côté des deux grandes traditions considérées normatives en matière d'usage liturgique : grecque et slavonne. Ces traditions sont mentionnées clairement en tant que modèles et sources canoniques d'inspiration dans l'Introduction du *Livre de prières orthodoxe* paru au monastère Saint-Nicolas de la Dalmerie :

« Ce livre de prières est bâti sur le *Prosevkhytarion* grec. Celui-ci utilise principalement l'office monastique de la Liturgie des Heures, de manière abrégée, avec diverses autres prières [...]. À ces prières ont été ajoutées les prières du matin et du soir du *Molitvoslov* russe, utilisées par un grand nombre d'orthodoxes francophones ». (LPO : 3).

Le livre de prière publié par les éditions de la Métropole Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale insère donc, à l'intérieur d'un moule roumain traditionnel, spécifique aux livres roumains de prières, plusieurs textes qui, de par leur spécificité spirituelle occidentale, lui confère un fort caractère d'intégration, par la structure du contenu aussi (et non seulement par la langue), dans le paysage confessionnel orthodoxe français contemporain. De plus, nous avons affaire à l'un des livres de prières les plus complets, non seulement le plus riche des trois publiés en France jusqu'à présent, mais aussi l'un des plus complexes des livres analogues parus en Roumanie. Aux textes des prières et des offices s'ajoutent toute une section hymnographique (très riche, qui comprend, par exemple, le Canon de la Nativité et le Canon pascal, avec les beaux textes des stichères des Pâques) et un calendrier liturgique. Le livre s'achève avec un florilège de tropaires (des Saints, de la Résurrection et de tous les jours de la semaine), suivis de l'indication de la distribution liturgique des lectures des cathismes du Psautier et des dyptiques, c'est-à-dire, les listes avec les noms des vivants et des morts (appelés de manière surprenante⁵ « trépassés »), pour lesquels le possesseur du livre de prières se propose de prier.

Arrêtons-nous un peu sur le titre de ce livre. Pourquoi le nom « prière » y est-il employé au singulier, et non pas au pluriel comme dans l'ensemble de la culture liturgique roumaine et, respectivement, comme dans le cas des deux autres livres de prières orthodoxes publiés en France, en langue française ? Sans vouloir donner l'impression orgueilleuse de posséder la réponse certaine à cette question, il nous semble que nous avons affaire à une sorte de récupération sémantico-discursive de la finalité de ce type de publication, à la mise en évidence du sens de manuel, de guide pour la prière, l'accent étant mis sur l'usage du livre et non pas sur sa composition. De plus, le déterminant « orthodoxe » est absent du titre de ce livre, tant sur la couverture qu'à l'intérieur, sur la page de garde, alors qu'on le trouve, de façon plutôt normale pourrait-on presque dire, dans les titres des deux autres livres de prières parus en France. Une première hypothèse qui pourrait expliquer ceci est celle d'une influence de la part du modèle de la culture roumaine, où l'emploi de ce déterminant dans le titre d'une telle publication est plutôt superflu. Néanmoins, la France est non seulement un pays laïc par excellence, mais de plus, l'Orthodoxie y est très peu représentée, malgré le rayonnement général dont elle jouit en tant que confession chrétienne pendant les dernières décennies. Une deuxième hypothèse pourrait être celle de l'illustration discursive d'une stratégie de politique confessionnelle, d'une discrétion totale quant à la précision de la destination orthodoxe de ce livre, dont la spécificité confessionnelle est suggérée de toute façon, même si implicitement, par la maison d'édition qui le publie et la bénédiction du Métropolite Joseph.

⁵ Le terme employé d'habitude dans le contexte religieux chrétien et liturgique, en langue française, étant plutôt celui de « défunt ».

En tout état de cause, on peut affirmer avec certitude que nous avons affaire au livre de prières orthodoxes le plus complet, publié en langue française, à l'heure actuelle. Cette position de primauté est justifiée à la fois par sa structure diversifiée et la liste quasi exhaustive des prières contenues, que par la notoriété des traductions françaises des prières proposées, sous-tendue par l'autorité spirituelle et théologique incontestable de leur auteur : le père archimandrite Placide Deseille. Dans la diachronie définie par la publication (en France et en langue française) des trois livres de prières orthodoxes qui font partie du corpus de notre analyse, on remarque une évolution incontestable, visible également au niveau de l'ensemble des traductions liturgiques accomplies en langue française, des premières versions du père Denis Guillaume (mentionné par l'auteur de l'Introduction du *Livre de prières orthodoxe* paru au Monastère Saint-Nicolas de la Dalmerie, les seules qui existaient de tous les textes orthodoxes avant les années 80), vers les traductions unanimement reconnues à l'heure actuelle, puisque supérieures linguistiquement, signées par le père archimandrite Placide Deseille.

4. La publication en langue française du *Livre de prière* de la Métropole Roumaine

Nous voici arriver ainsi à l'aspect le plus intéressant de la parution de ce livre, à savoir sa publication en langue française, aspect porteur d'un enjeu confessionnel de taille, d'affichage identitaire par intégration linguistique de l'Orthodoxie de tradition roumaine. Ce *Livre de prière* destiné implicitement aux fidèles de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, car publié par la maison d'édition officielle de ce diocèse occidental du Patriarcat Roumain, est paru donc en langue française et ceci pour plusieurs raisons. La première et la plus importante d'entre elles nous semble être celle de l'intégration, une intégration linguistique affichée de l'Orthodoxie d'expression roumaine dans son pays d'accueil, la France. Il s'agit d'une intégration respectueuse à la foi des contenus culturels-confessionnels universels et traditionnels-roumains de l'Orthodoxie, et de la langue de l'espace géographique et social qui accueille depuis longtemps déjà la pratique de ces contenus. En même temps, la publication de ce *Livre de prière* en langue française assure visibilité et transparence à cette pratique liturgique de l'Orthodoxie, lui évitant tout risque d'être perçue comme une petite « secte » chrétienne orientale, vécue en roumain, idiome représenté en général en France (en dehors des contextes religieux, liturgiques) comme langue de l'émigration et donc, dévalorisée (notamment à travers les images négatives des tziganes véhiculés par certains médias). (Dumas, 2008).

Une autre raison de cette option de la publication en langue française de ce *Livre de prière* est de nature pratique, de compréhension, d'usage de ce livre par des Français « de souche » devenus orthodoxes, et non seulement par des Roumains (orthodoxes) francophones. Elle reflète la réalité d'une évolution de la composition des communautés paroissiales et monastiques qui se trouvent sous la juridiction de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, qui sont de plus en plus mixtes et même parfois, majoritairement françaises.

Publier un *Livre de prière* orthodoxe en langue française veut dire publier un recueil de traductions françaises de prières orthodoxes traditionnelles rédigées en général en grec ou en slavon, et parfois même en anglais (comme c'est le cas des prières attribuées à Saint Silouane de l'Athos, mentionnées dans un livre traduit de l'anglais en français par l'archimandrite Syméon, tel qu'on peut le lire dans l'*Avertissement* du *Livre de prière*). Qu'en est-il des versions françaises des autres grands textes des prières qui se retrouvent dans le *Livre* ? Le paratexte non signé de l'*Avertissement*, consacré entièrement à ce sujet, mentionne assez scrupuleusement les noms des traducteurs de ces prières, en précisant le fait qu'ils ont été parfaitement d'accord avec la reproduction de leurs versions. En fait, les traductions

françaises proposées ont été récupérées par rapport à l'autorité spirituelle et théologique de leurs auteurs et à leurs propres qualités linguistiques et littéraires (poético-liturgiques : Meschonnic, 1999). La célèbre question qui préoccupe les acteurs responsables de toute traduction, le « comment traduire » pour bien faire, qui relève de ce que A. Pym appelle l'éthique du traducteur (Pym, 1997) a été réglée de la sorte par la convocation dans ce livre des versions déjà reconnues et unanimement acceptées dans la culture liturgique orthodoxe de langue française :

« La traduction des Psaumes publiés ici, ainsi que celle des Cantiques de l'Ancien Testament et de nombreuses autres prières, sont du Très révérend Archimandrite Placide, qui nous a aimablement accordé la permission de les publier ». (LP : 7).

Le traducteur mentionné dans cet incipit de l'*Avertissement*, moine athonite d'origine française, grand spécialiste en patrologie et l'un des plus grands spirituels orthodoxes français contemporains, jouit d'une si grande reconnaissance en France, dans les milieux orthodoxes en spécial et chrétiens en général, que seul son prénom monastique est précisé, son nom de famille n'étant même pas indiqué. Comme les textes des Psaumes et des Cantiques de l'Ancien Testament se retrouvent dans la plupart des prières et des offices insérés dans le livre, ce sont les traductions françaises du père archimandrite Placide Deseille qui s'y retrouvent le plus. Sont mentionnés ensuite d'autres clercs français et roumains (francophones, de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale) qui ont contribué à la mise en forme française de ce *Livre de prière*. Comme nous le disions déjà, on remarque une évolution diachronique en matière de circulation et d'usage (et implicitement de prestige linguistique et spirituel) des différentes versions françaises des textes liturgiques orthodoxes mentionnés comme textes de prières dans ce livre. Si aux débuts de leur existence, les communautés orthodoxes francophones de France ne disposaient que des versions françaises des livres liturgiques faites par le père Denis Guillaume⁶, de nos jours, après la publication de six traductions en langue française des Liturgies eucharistiques par exemple (Dumas, 2013), le choix des textes des prières s'impose et se fait selon l'autorité spirituelle et théologique des traducteurs et les qualités linguistiques de leurs versions.

Pour revenir aux deux autres livres de prières orthodoxes de l'espace français, leur publication en langue française peut pratiquement passer inaperçue, apparaissant comme tout à fait normale (dans le sens de naturelle), étant donné leur lieu de parution. Dans les deux cas, il s'agit de communautés monastiques entièrement francophones, dépendant du Patriarcat Œcuménique de Constantinople. Le monastère Saint-Nicolas appartient à la Métropole grecque-orthodoxe de France (Exarchat du Patriarcat Œcuménique) (Samuel, 2008 : 8), l'une des plus anciennes juridictions orthodoxes canoniques de France. *Le Livre de prières orthodoxe* publié aux éditions de ce monastère s'ouvre avec une *Introduction* de son fondateur et higoumène (à l'époque), l'archimandrite Benoît. De leur côté, les monastères Saint-Antoine-Le-Grand et de la Protection de la Mère de Dieu (de Solan), fondés par le père archimandrite Placide Deseille (qui est également l'higoumène du premier), sont des métochia français (ou des dépendances) du monastère athonite de Simonos Petra, où les moines et les moniales mènent leur vie monastique selon le typikon de la Sainte Montagne entièrement en langue française.

5. Pour conclure

⁶ Reproduites, par exemple, dans *Le Livre de prières orthodoxe* publié au Monastère Saint-Nicolas de la Dalmerie, en 1996, comme il est précisé dans son *Introduction*.

Même si surprenante à un premier abord, la publication en langue française du *Livre de prière* de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale apparaît comme normale, si l'on réfléchit aux motivations fondamentales et au but principal de cette initiative éditoriale. Comme nous avons essayé de montrer dans ce travail, il nous semble que ce but et ces motivations sont tout d'abord et essentiellement de nature pastorale, certes, mais aussi de nature socio-culturelle. Par le choix du français en tant que langue de publication de ce livre prescriptif de prières (l'emploi au singulier du nom « prière » dans le titre suggérant aussi cette idée de prescription normative, canonique), est visé en fait un affichage identitaire culturel-confessionnel de l'Orthodoxie d'expression roumaine, compris en termes d'intégration des contenus traditionnels orthodoxes roumains par l'intermédiaire du choix du français comme langue-culture (Coracini, 2010), représentée comme support d'expression de l'Orthodoxie universelle. Cette option linguistique, doublée de la mise en évidence du modèle roumain de présentation des offices des heures à l'intérieur du livre, assure en même temps une forte visibilité d'une tradition roumaine bien vivante en France, à côté des deux autres grandes traditions orthodoxes, grecque et slavonne.

Corpus

- LP = *Livre de prière*, publié avec la bénédiction de l'Archevêque Joseph, Métropolite d'Europe Occidentale et Méridionale, Paris, éditions Apostolia, 2014.
- MPCR = *Manuel de prières du chrétien orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2013, deuxième édition revue 2014.
- LPO = *Livre de prières orthodoxe*, Monastère orthodoxe Saint-Nicolas de la Dalmerie, Le Bousquet d'Orb, 1996.

Références bibliographiques

1. Coracini, Maria José, 2010, « Langue-culture et identité en didactique des langues (FLE) », *Synergies Brésil*, 2, pp. 157-167.
2. Deseille, Placide, archimandrite, 2012, *Certitude de l'Invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église Orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan.
3. Dumas, Felicia, 2008, « Imaginaires linguistiques et culturels dans la transmission des langues dites maternelles : le cas du roumain en France », in *Séméion 7, Travaux de sémiologie no 7, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel »*, Revue du laboratoire DynaLang-Sem, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, Université Paris Descartes, Faculté des Sciences humaines et sociales – Sorbonne, Paris, mai 2008, p. 55-63.
4. Dumas, Felicia, 2009, *L'Orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, avec une Introduction de Mgr Marc, évêque vicaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, Iași, Casa editorială Demiurg.
5. Dumas, Felicia, 2013, « La Liturgie eucharistique et l'histoire de sa traduction en langue française », *Meta : journal des traducteurs* 58(3), décembre 2013, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 542 – 556.
6. Meschonnic, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
7. Pym, Anthony, 1997, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
8. Samuel, hiéromoine, 2008, *Petit guide des monastères orthodoxes de France*, Monastère de Cantauque.

GADJO DILO- GIPSY DON QUIJOTE

Albina PUSKÁS-BAJKÓ

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: Tony Gatlif is of Roma descendance, being in the same time the most popular Roma filmmaker in history. He is the only one the majority of people are pretty familiar with, or if not with his name, with his masterpieces, undoubtedly yes. From these the most well-known film is Gadjó Dilo (1997), which is of course far from being a true representation of Romanian Roma life, but is a problematic dialogue on what authenticity in presenting a nation can be. This problematic and problematizing dialogue is disguised in a travelogue- a genre which has a vast tradition in literature and film also. Of the many defining characteristics of Balkan cinematic aesthetics, Dina Iordanova identifies one that is outstandingly obvious, the feature of the travelogue or quest narrative. The travelogue is typical of the Balkans as a specific construction of this space as one existent in the Western European imaginary. Basically, this is what happens in a Balkan travelogue: a traveler, commonly a western European will visit an exotic location, in our case the Balkans (in Heart of Darkness it was the Congo, in The White Mary, it was Papua New Guinea), in order to discover. It could be the discovery of other cultures and national customs, language, wisdom, clothing, religion, however, it tends to be something missing from the main character's life. This lack of the unnamable will drive him/her through dangers hard to imagine. The protagonist hopes to be able to explore a reality that is much more genuine, closer to „the real thing” than in his culture, which usually, in these stories, has lost its primordial connection with nature and the natural life. From this point of view, we could consider the travelogue a quest narrative, a quest for authenticity and truth. Based on the intersection of the real and the unreal; having its focus mainly on normality but only to underline the supernatural; a typical (literary or filmed) story of quest will be a perfect fusion between realism and magic to make the reader or viewer ask themselves questions rather than provide the right answers. Stories of quest have a long tradition in literature, and they are almost always tales based on a voyage, a road of trials in which a hero hears a call and leaves their home- alone or in the company of others- to search for the treasure. Along this voyage they undergo several trials, receive help from unexpected sources, fight enemies and they may even be killed during all these trials- physically or emotionally. On many occasions, they die only to be born again, ending in fact the lifestyle they led up to that moment. No matter if the protagonist finds the treasure or dies in search of it, the emphasis is on their change; they always change who or what they had been beforehand.

Keywords: Travelogue, quest, Romani people, Tony Gatlif, tradition, myth

“Rather than being given the chance to portray themselves, the Romani people have routinely been depicted by others. The persistent cinematic interest in “Gypsies” has repeatedly raised questions of authenticity versus stylization, and of patronization and exoticization, in a context marked by overwhelming ignorance of the true nature of Romani culture and heritage.”¹

¹ Dina Iordanova, *Cinematic Images of Romanies*, in *Framework*, Introduction, no. 6

There is no need to state that this phenomenon is understandable as film-making is an essentially visual art and it is truly obvious that those who conceive films will exploit the “visual richness of their (Gipsies’) excitingly non-conventional lifestyles. Often allowing for spectacularly beautiful magical-realist visuals, the films featuring Romani have used recurring narrative tropes”²

Tony Gatlif is of Roma descendance, being in the same time the most popular Roma filmmaker in history. He is the only one the majority of people are pretty familiar with, or if not with his name, with his masterpieces, undoubtedly yes. From these the most well-known film is *Gadjo Dilo* (1997), which is of course far from being a true representation of Romanian Roma life, but is a problematic dialogue on what authenticity in presenting a nation can be. This problematic and problematizing dialogue is disguised in a travelogue- a genre which has a vast tradition in literature and film also. A few of the best and most well-known fictional travel stories are closely tied to travel literature. In this genre sometimes readers should make the distinction though between fictional and non-fictional writings, this categorization is almost impossible to put in practice, like in the writings of Marco Polo and John Mandeville, as the act of travelling constitutes the core of travelogues. Another instance of a fictional work of travel literature starting from a journey that actually happened, is [Joseph Conrad's *Heart of Darkness*](#), which had been inspired by a voyage made by Conrad up the [River Congo](#).

Heart of Darkness had been analyzed more than any other literary work that is studied in universities and highschools, due to, in my opinion, its deep ambiguity in what its true meaning should be. *Heart of Darkness* became well-known but also controversial from the [post-colonial](#) reader's point of view, as it could easily be interpreted as a journey into one's own soul, as a sort of self-discovery, but also as a story of subjugation of the so-called „primitive people” of the Congo, even if Kurtz, the main character seemingly wants to get to know and assist them in their trials and tribulations- which might remind us of the attempts made by the Frenchman in *Gadjo Dilo*, attempts which have been interpreted and reinterpreted endlessly by film critics, by native Roma viewers and non-native viewers, too. [Jack Kerouac's *On the Road*](#) (1957) is the very best example of a postmodern travelogue, which chronicles Jack Kerouac's years traveling North America with his friend Neal Cassady, “a sideburned hero of the snowy West.” Bearing the names Sal Paradise and Dean Moriarty, the two roam the country in an almost desperate but in the same time romantic quest for self-knowledge and experience. The writer's love of America, the Americana introduced into the novel, his sympathy for humanity, and his sensitivity to language as jazz music combine to make *On the Road* an inspirational work of lasting importance, this novel of freedom and ambition for more knowledge put in words the

Of the many defining characteristics of Balkan cinematic aesthetics, Dina Iordanova identifies one that is outstandingly obvious, the feature of the travelogue or quest narrative.³ The travelogue is typical of the Balkans as a specific construction of this space as one existent in the Western European imaginary. Basically, this is what happens in a Balkan travelogue: a traveler, commonly a western european will visit an exotic location, in our case the Balkans (in *Heart of Darkness* it was the Congo, in *The White Mary*, it was Papua New Guinea), in order to discover. It could be the discovery of other cultures and national customs, language, wisdom, clothing, religion, however, it tends to be something missing from the main character's life. This lack of the unnamable will drive him/her through dangers hard to

² Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003

³ Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: BFI Publishing, 2001., p. 55-70

imagine. The protagonist hopes to be able to explore a reality that is much more genuine, closer to „the real thing” than in his culture, which usually, in these stories, has lost its primordial connection with nature and the natural life. From this point of view, we could consider the travelogue a quest narrative, a quest for authenticity and truth.

Based on the intersection of the real and the unreal; having its focus mainly on normality but only to underline the supernatural; a typical (literary or filmed) story of quest will be a perfect fusion between realism and magic to make the reader or viewer ask themselves questions rather than provide the right answers. Stories of quest have a long tradition in literature, and they are almost always tales based on a voyage, a road of trials in which a hero hears a call and leaves their home- alone or in the company of others- to search for the treasure. Along this voyage they undergo several trials, receive help from unexpected sources, fight enemies and they may even be killed during all these trials- physically or emotionally. On many occasions, they die only to be born again, ending in fact the lifestyle they led up to that moment. No matter if the protagonist finds the treasure or dies in search of it, the emphasis is on their change; they always change who or what they had been beforehand.

The Other, also known as the double or the alter ego, appears quite often in stories of quest, being a common character in all literary genres. Just like a shadow, which is a dark, distorted, however a perfectly familiar image of the person who casts it, *the Other* may at first glance bear little resemblance to the hero, as the two of them look and act in opposite ways. A more attentive examination makes us realize that their relationship is intimate- indeed, they are in fact impossible to separate. Every now and again, their relationship is literal: the Other might be the protagonist’s sibling or he could even be his best friend. And then again, they could be complete strangers, though the Other is familiar –and this familiarity is disturbing. Seeing the Other for the first time, the protagonist might be under the impression that they have met somewhere before although the memory of it is coming back. As they get to know each other with the passing of time, striking similarities start to appear, starting with personal data shared between the two of them.

The stranger who is peculiarly unsettling, the opponent our protagonist should feel genuine hatred towards, looks and behaves so much like the protagonist, they seem to be twin-siblings, the stranger reminding us of the undesirable and disreputable family member, the friend to whom our protagonist is attached so efficiently they aren’t able to escape the grip, no matter how different from each other they may be. All these make it all the harder for the character to break off, though they usually try to break or deny this tie, to separate themselves from the Other, attempting desperately even to run away, the reader or viewer becomes aware step by step of the fact that these two characters will never be able to exist without each other.

On a symbolic level, the Other represents that dark unacknowledged part of the main character’s personality, well hidden from the eyes of the world and even from the protagonist’s own consciousness. Precisely because of this, Robert Louis Stevenson names the violent, lustful bestial alter-ego of the spotless Dr. Jekyll, ”Mr Hyde”- he is supposed to be hidden. As it happens often, the character refuses and looks down upon their double, like Mr. Hyde, as this double is actively and openly evil, not in a hidden way, their immorality shown in the personification of primitive yearnings, energies untamed that society manages to tame in the rest of us. The Other could be the personified evil or a projection of our darkest fantasies.

Thus, this projection into the Other is everything one cannot accept in themselves. Literary and film-protagonists will frequently fear or despise their doubles as those embody not only something that society bans in our lives, but also our secret fantasies that might seem shameful to a few authoritative figures in our lives- these figures can be themselves, too- a

phenomenon that happens more frequently than we might think, the urges experienced could seem incompatible with their self-image, the person they want to be in the eyes of society. The adorably sweet people or the ones who sacrifice themselves for the sake of others, without ever mentioning it, could have repressed feelings of hatred, a deeply-rooted desire for freedom...All these repressed yearnings will be shown in the figure of the Other, having to face them in this way at least.

Whenever an individual is unwilling to make acknowledgement of the fact that the features embodied by the Other are actually a rejected or despised part of their own personality. They will suffer, unless the protagonist comes to terms with their double, though it might seem repulsive or degrading. Getting acquainted with the Other is a significant part of the hero's journey, this meeting represents a crucial event in the protagonist's journey toward the final objective of his search. It is quite often the first major step in the whole process of the journey after the departure, since the character is incapable of following the path ahead of him/her unless he came to terms fully with the dark side of his/her personality. Only a true hero will be able to look into the eyes of their double and accept it, the Other standing for everything they find disgusting and terrifying in themselves. Admitting that the Other is part of them means in fact that they accept their mirror image.

Once the protagonist came to terms with his double, he will encounter several helpers and guides during his journey. As their journey is so filled with obstacles, these questors of mythical treasures get into trouble quite often. Faced with an insurmountable obstacle, a mystery that appears to be insoluble, an adversary owning more magical, physical or psychological powers than they do, even the most popular and mightiest heroes will need assistance. This assistance could come from extremely unlikely sources, such as an army of friendly ants in the Grimm Brothers' story „The Queen Bee” helping the protagonist find a thousand pearls scattered under the forest. Two main types of helpers appear in these stories of quest as leitmotifs, *The Wise Old Man* and *The Good Mother*.

The Wise Old Man offers his help appearing as a magician or shaman or prophet, usually showing special knowledge that goes beyond average human knowledge. He passes his general erudition only to those who prove to possess adequate merit, to be worthy of such rare powers as The Wise Old Man's. This character performs in specific roles as a father figure, taking the protagonist on the journey of wisdom, training them in all the aptitudes necessary in their following enterprise they have to undertake. A great example is shown in the figure of Merlin the old wizard from the Camelot legend, his role in the boy's growth to be a king is crucial, as Merlin initiates Arthur just like a surrogate father would. After the initiation process is finalized, the initiator, The Wise Old Man might let the youth go on his way alone and intervene only at times when higher powers are needed (for instance, in the movie *Star Wars* , at the climax of the action when Luke Skywalker finds himself in a situation without exit-he is unable to hit the enemy target by means of his computerized gunsight, he is paid a visit by his late master/mentor Obi-Wan Kenobi, who reminds him of the secret he is in need of in order to accomplish his assignment. The true essence of the figure of The Old Wise Man is that of a trigger that releases the hidden but existent potential in the hero. His advice, training, renders the character more powerful, as all inhibitions are shed off with the assistance of this old character.

The Good Mother is sometimes the real mother of the character, or an aunt/godmother. On the other hand, she may be spinster, childless-she isn't important as a biological mother, but as a spiritual one, the maternal feature being constantly associated with assistance. In ancient mythology, The Good Mother almost always appears as the goddess of earth, who provides mankind with all the goods of nature. In *Cinderella* the Good Mother is the fairy godmother, who eases the grief of the mistreated girl, magically dresses her in splendid gown and supervises her initiation. This character is also popular in popular arts: she appears in *The*

Wizard of Oz as Glinda, Witch of the South, very protective of her people and having the kiss that acts as a guard against evil, keeping harm away from Dorothy. Frodo, the central character of J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings*, receives an amulet from the queen of elves, Galadriel, who presents the questy hero with a vial full of magical light to brighten his way in the dark along his voyage to the shadowland of Mordor. Apart from the protective talisman given to the protagonist by the Good Mother, the most essential feature of this magical character is maternal love and caring, sometimes offering material support, too.

In Gabriel Garcia Marquez's *Blacaman the Good, Vendor of Miracles*, the hero only discovers his extraordinary powers during his trials in the process of initiation, which also include the harsh treatment he is subjected to by the old charlatan, who, in a reversed way, becomes his mentor and benefactor- the boy's transformation into a miracle worker is only possible with his help. In Herman Hesse's *The Poet*, Han Fook's spiritual guide is a mysterious stranger who recites the poem Han Fook had in mind thus starting a true spiritual journey for the hero. In William Faulkner's *The Old People* Sam Fathers, the son of a Choctaw chief and a negro slave- girl, teaches Isaac McCaslin how to hunt. When Isaac is deemed old enough to go on the yearly hunting expeditions with Major de Spain, General Compson, and Isaac's older cousin McCaslin Edmonds, he kills his first buck, and Sam Fathers ritualistically anoints him with its blood, this ritual symbolically initiating him to be a true man and a hunter.

Whatever their individual concerns, helpers ultimately teach the same primary lesson of life: by practically presenting the young protagonist to a bigger picture of the world than what they have known before and by giving them a means of approaching their untapped and unsuspected abilities inside them, these wise helpers show the option of a fuller, more accomplished life. In order to arrive at this phase of choice between the old way of living and the new one, they first must have a call- this is the drive that will motivate them throughout their voyage. The hero who has a kind of call will always be a more courageous, more resistant, and above all, more curious individual than average ones surrounding him in his world. They need courage and endurance to fight against the fate others succumb to, against social conventions of their lives- especially since their own fears and habits draw them to stay home, to safely choose the existent reality, rather than try something new and unknown.

In order for these heroes to take upon themselves their adventurous expedition, it is of utmost importance for them to envision (consciously or unconsciously) the perils hidden in the option of remaining where they are. It is extremely important that they possess a penetrating mental vision, an outstanding faculty of seeing into the inner nature of things. To leave the safety and familiarity of the known for the unknown as the quest's calling demands of them usually appears more hazardous than staying where they are. However, this might be tricky. The quest motif in mythology and literature symbolizes the absolute necessity of radical, defiant, creative change in the individual's life- no matter what their original culture might be. Putting a stop to the quest means accepting failure to develop, to progress. It is imperative for the protagonist to learn the uncomfortable truth that all is in continuous change, passage and movement. Animated things will alter and grow-in every possible way and unstopably. Life is an unending cycle of death and rebirth; things that are significant today may become meaningless and redundant as the future unfolds. Their willingness to take the search for the 'treasure' upon themselves is a sign that they comprehend and accept the human condition. In other words, to stagnate is to die.

The hero's quest usually starts with a call to adventure. A 'herald' appears and issues this call. The herald must be something from the outside, from the unknown, even if on some occasions, the call is yielded from the character's strong drives and desires for something different. More frequently though, this call will come from the outside world, such as another

country or culture or region or heaven/hell. Heralds can come in many shapes: giant, fairy, saint, old man or even an animal.

As it appears in the influential work of Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, these are the stages of the hero's journey through their quest⁴ -all easily identified in the film *Gadjo Dilo*:

1.) The hero is introduced in his/her ORDINARY WORLD (hints to Stephane's home which didn't quench his thirst for more)

2.) The CALL TO ADVENTURE (reminiscence of Stephane's father on his deathbed, talking about this magnificent singer, Nora Luca, from Romania)

3.) The hero is reluctant at first. (REFUSAL OF THE CALL.) several obstructions are met by our traveling protagonist, Stefane)

4.) The hero is encouraged by the Wise Old Man or Woman. (MEETING WITH THE MENTOR.) Stefane's mentor being Izidor.

5.) The hero passes the first threshold. (CROSSING THE THRESHOLD.), the crazy Frenchman drinks with Izidor in front of the mayor's house.

6.) The hero encounters tests and helpers. (TESTS, ALLIES, ENEMIES.) several hurdles hinder our hero in finding his „holy grail” - Nora Luca.

7.) The hero reaches the innermost cave. (APPROACH TO THE INMOST CAVE.) the crazy frenchman is accepted and loved by a Gipsy woman, this being the closest he will ever get to their secretive society.

8.) The hero endures the supreme ORDEAL. Looking for his „holy grail”, he has to witness discrimination at its peak, a victim being killed the moment Stefane started to believe everything was in its place. In *E.T. The extraterrestrial*, E. T. momentarily appears to die on the operating table

9.) The hero seizes the sword. (SEIZING THE SWORD, REWARD), the sword in the movie being Nora Luca's voice and heart- both easily approachable but impossible to possess.

10.) THE ROAD BACK . the two lovers travel back to the Gipsy Camp in their Lada.

11.) RESURRECTION. While his beloved lady is fast asleep in his car, Stefane makes the greatest discovery of all: it is virtually and practically impossible to capture love and music- they are like quicksilver- clench your fist and it will escape. The hero emerges from the special world, transformed by his/her experience.

12.) RETURN WITH THE ELIXIR. Stephane has to destroy his beloved tapes of Gipsy songs on a milestone- a clear symbol of the start of a new era in his existence.

The hero comes back to the ordinary world, but the adventure would be meaningless unless he/she brought back the elixir, treasure, or some lesson from the special world. Sometimes it's just knowledge or experience, but unless he comes back with the elixir or some boon to mankind, he's doomed to repeat the adventure until he does. Many comedies use this ending, as a foolish character refuses to learn his lesson and embarks on the same folly that got him in trouble in the first place. Sometimes the boon is treasure won on the quest, or love, or just the knowledge that the special world exists and can be survived. Sometimes it's just coming home with a good story to tell. As with any formula, there are pitfalls to be avoided. Following the guidelines of myth too rigidly can lead to a stiff, unnatural structure, and there is the danger of being too obvious. The hero myth is a skeleton that should be masked with the details of the individual story, and the structure should not call attention to itself. The order of the hero's stages as given here is only one of many variations

⁴ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Third Edition, New World Library, Novato, California, 2008.

– the stages can be deleted, added to, and drastically re-shuffled without losing any of their power.

The values of the myth are what's important. The images of the basic version – young heroes seeking magic swords from old wizards, fighting evil dragons in deep caves, etc. – are just symbols and can be changed infinitely to suit the story at hand.

The myth is easily translated to contemporary dramas, comedies, romances, or action-adventures by substituting modern equivalents for the symbolic figures and props of the hero story. The Wise Old Man may be a real shaman or wizard, but he can also be any kind of mentor or teacher, doctor or therapist, crusty but benign boss, tough but fair top sergeant, parent, grandfather, etc. Modern heroes may not be going into caves and labyrinths to fight their mythical beasts, but they do enter and innermost cave by going into space, to the bottom of the sea, into their own minds, or into the depths of a modern city.

The myth can be used to tell the simplest comic book story or the most sophisticated drama. It grows and matures as new experiments are tried within its basic framework. Changing the sex and ages of the basic characters only makes it more interesting and allows for ever more complex webs of understanding to be spun among them. The essential characters can be combined or divided into several figures to show different aspects of the same idea. The myth is infinitely flexible, capable of endless variation without sacrificing any of its magic, and it will outlive us all.

In terms of its narrative structure, *Gadjo Dilo* is a very conventional film about the Gypsies. As Gatlif opens his film, Stefane is wandering on foot on a barren, inhospitable road in a wintry Romania. Armed with recording equipment and blank tapes, the young man is on a quest to find Nora Luca, the singer who was the favorite of his dead father. But given the hardships of the road, Stefane seems on the verge of abandoning his nomadic life when he encounters Izidor, an old gypsy musician who says he knows Luca. Izidor, whose son, Adrijani, was recently arrested and imprisoned, believes Stefane has been sent as a blessing from God. He invites Stefane home to the gypsy encampment of dirt-floor houses and makeshift dwellings that is enlivened by colorfully clad gypsies who "can fix anything" and sometimes make a living as musicians. At first, Stefane causes a sensation in the gypsy community, some of whose members believe he is a thief and a bandit (the very things they are often called in open society). But Izidor defends his charge, and Stefane soon becomes a friendly curiosity. In no time, Stefane falls in love with Sabina, a foul-mouthed, independent-minded dancer played by native Hungarian actress Rona Hartner. But eventually, Stefane must hear the voice he searches for and find the place he belongs. Gatlif, who was born in Algeria to Gypsy parents of Spanish origin, directs with a great sensitivity to the Gypsy community and an equal awareness of how Gypsy traditions might be perceived by outsiders. In the early scenes, Isidor Serban's drunken, shouting, grieving Izidor is a public nuisance, a late-night loudmouth who drinks firewater and mourns his son. The first glimpse of young Gypsy women is equally shocking. Speaking in their own language, the young women leer at Stefane and call out to him in a manner that might curl the hair of a drunken sailor. But even as Stefane is drawn into the hidden and misunderstood culture of the Gypsies, so are the outsiders who comprise Gatlif's filmgoing audience. The Gypsies' manner of outrageously insulting and cursing, openly expressing their emotions and living in the moment is infectious. Stefane also begins to understand the Gypsies' place in a larger world and the perils of prejudice and intolerance that affect their daily lives and periodically place them in physical danger.

Although the plot is linear, Gatlif fills "Gadjo Dilo" with fragmentary scenes that add up to a portrait of Gypsy life. There are several magical moments that have a documentary verisimilitude. In one, a bit of jury rigging from power poles results in the arrival of electric light. In another, Sabina finishes bathing by "scrubbing" herself and her wet hair with

wildflowers. Also powerful is the graveside mourning ritual that is first demonstrated by Izidor and reprised by Stefane.

Gatlif, the director reverses the usual stereotypes in the sense that it is the Frenchman who will be suspected of being a dishonest thief by the local Romani who will steal their chickens, children and women, not only because he is a foreigner and different from them, but also because his shoes are full of holes, his clothes are used and it is Izidor who gets him some more decent outfits. Even his civilized habits brought from the Western world are weird from the point of view of the local community. At first, for instance, he is too polite for local standards, he doesn't want to drink vodka or gamble, moreover, he cleans Izidor's house, hoping to surprise his host- in which he succeeds, in an unpleasant way though. He must slowly become accustomed to local habits, to go native. He also meets and inevitably falls in love with the „passionate”, „exotic”, „sensuous” (using some of the clichés about Romani women in the Western mentality) girl, Sabina.

The critical reception of *Gadjo Dilo* reads it as a film about self-discovery and truth:

„Stephane's is a process of acculturation-he moves fully in the direction of Romani society and emulates its habits in order to gain access. In this sense his experience fused with the camera's eye purports to be an intimate discovery of the people behind the wall of stereotypes so robustly constructed around romani culture. Gatlif's pedigree-half Roma himself-assures us that this is a true picture.”⁵

Stephane's search is-on the surface for a singer, Nora Luca, and this quest slowly evolves to the phase when he records and catalogues any music he hears. When he first bumps into Isidor in the street and plays him the Nora Luca song on his small tape recorder, Isidor replies that there are songs like that everywhere around there. It is only the moment Stephane fully understands what Isidor really means that he forsakes his dear plan of transcribing the object of his quest, as the Nora Iuga song is in fact the treasure that made him start his journey.

Nora Luca was the favourite song of Stephane's late father, an ethnologist (interesting enough, as the great controversy of „Gipsy films” revolves around the question of their ethnologically correct representation) who had spent his whole life traveling and recording folk songs. Stephane's father had been listening to this specific song on his deathbed, assigning Stephane with this quest: to find its singer. The task could bring the father figure closer to Stephane who spent his childhood missing his father. The father's absence remains a mystery to the young man, so, in fact, his quest for the Nora Luca song is superficial, in fact he is searching for an underlying meaning to this overwhelming lack of a father. In a twisted logical conclusion, if he manages to successfully finish his father's quest, finding what his father had desired so much, he could fill the emptiness left in his heart by the former's absence and then death.

Stephane wishes to capture the object of desire in a sterile context, without any intervention, as he wants to take it home with him. As his relationship with Sabina evolves, she becomes the link between him and the community, taking him to several Roma musicians, so that he can record several songs. In one session, she gets involved and starts to belly dance as the musicians start playing their instruments. The sound of her feet stamping on the floor and her cheering voice disturb Stephane in the recording process and he asks her to restrain from dancing and singing. At this point in the story, Stephane is still just a disciple: he is unaware of the fact that if he wants to capture the authentic Gipsy song, he will not be able to do it in studio conditions... as the exact same authenticity he chases so fervently will disappear. When songs are sung, emotions will make the audience clap their hands, stomp

⁵ Niobe Thompson, “Understanding the Gulf: Tony Gatlif's *Gadjo dilo*” *Central European Review* 2.41 (27 November 2000). 15 November 2004

their feet, sing along and maybe smash some plates- thus the borderline between artist and audience is faded. Gipsy songs are performed by everyone, that is why there is no specific Nora Luca song- as it is not owned by anyone- everybody who can sing and enjoy it, can become Nora Luca for a moment. The object of desire is elusive, it cannot be possessed, it will slip away, as it is specified in Jacques Lacan's *Seminar VII* about courtly love. In Lacan's view the 'Lady' the Knight was looking for was inexistent- it is just an empty signifier, an illusory construct, a pretext that makes the knight (the man) start his journey of self-discovery. This is a hard lesson of life Stephane learns in the party at the pub in Bucharest: that Nora Luca doesn't exist.

ACKNOWLEDGEMENTS:

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate” for its substantial financial support in my research.

BIBLIOGRAPHY

1. Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Third Edition, New World Library, Novato, California, 2008.
2. Conrad, Joseph, 1990, *Heart of Darkness* Unabridged. Dover Publications, Inc. New York, 1990
3. Gocic, Goran, *Notes from the Underground: the Cinema of Emir Kusturica*. London: Wallflower Press, 2001
4. Iordanova, Dina, *Cinematic Images of Romanies*, in *Framework, Introduction*, no. 6
5. Iordanova, Dina *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003
6. Iordanova, Dina, *Emir Kusturica*, London: BFI Publishing, 2002
7. Iordanova, Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: BFI Publishing, 2001
8. Kerouac, Jack, *On the Road*, Viking Press Books, new York, 1957
9. Salak, Kira, *The White Mary*, Picador Press, 2008
10. Thompson, Niobe, "Understanding the Gulf: Tony Gatlif's *Gadjo dilo* "in *Central European Review* 2.41 (27 November 2000). 15 November 2004

FILMOGRAPHY

1. *Black Cat, White Cat* (1998), directed by Emir kusturica
2. *Gadjo Dilo* (1997), directed by Tony Gatlif
3. *In Serbia: A Gypsy Marriage* (1911)
4. *I Even Met Happy Gypsies* (1967), directed by Alexandar Petrovic
5. *Time of Gypsies* (1989), directed by Emir Kusturica
6. *Black Cat, White Cat* (1998), directed by Emir Kusturica

COMMUNICATION IN THE DRAMATIC WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

Raluca-Sînziana GHERVAN

”Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: Our starting point in this article is that the human voice and language belong to the whole body, not just the brain, and that the role of the voice is to reveal the self. Today's adult voice lacks emotion. We could say that the language, being deprived of emotional and sensory nourishment, became anemic and that everything that is emotional, being abandoned by language, is now trying to express itself through any other means, more or less effectively. We use Shakespeare's dramatic work as an example to illustrate these statements showing that in order to be able to fully convey Shakespeare's emotional, intellectual and philosophical intent from the written word on to the stage, those words must connect with a full range of intellect, emotion, body and voice.

Keywords: Shakespeare, theater, language, speech, communication.

1. Comunicarea în teatrul shakespearean.

Responsabilitatea primară a artei, în general, și a teatrului, în special, este de a obliga o cultură, o societate să se confrunte cu propria-i înfățișare, astfel încât să poată reflecta asupra ei. Dar, de asemenea, artei îi revine și responsabilitatea de a păstra trecutul, pentru ca întreaga cultură sau societate să poată reflecta asupra sa în funcție de propria istorie. Artă desăvârșită rezistă în timp, iar când teatrul dorește să re-producă trecutul, artiștii-interpreți se confruntă cu cerințe foarte diferite de cele ridicate de teatrul contemporan.

Materia primă, proprie actorului, este cea care face un personaj să fie credibil. Din emoțiile personale ale actorului / persoanei, din intelectul, memoria, imaginația, tragediile, iubirile, urile, istoria familiei, vise, suflet, voce și corp, este făurit un „personaj” care trebuie să fie un locuitor credibil al oricărei lumi care ocupă scena.

Cei mai mulți actori, în cazul în care reușesc să-și câștige un trai adecvat din practica teatrală, joacă, în cea mai mare parte a carierei lor, numai personaje ale secolului al XX-lea. Cele mai multe filme și piese de teatru plasează o oglindă în fața naturii [contemporane], iar asta este exact ceea ce ar trebui să facă.

Se întâmplă de multe ori ca tocmai actorii cei mai sensibili și mai talentați să fie îngroziți să joace Shakespeare. Acest lucru poate fi cauzat de un puternic simț al „adevărului” pe care îl au în felul lor de a juca, aflat în raport direct atât cu angajamentul lor emoțional față de personajele pe care le interpretează, cât și față de cuvintele rostite de către acele personaje. Însă adevărul „personal”, oricât de iscusit și fermecător ar fi, pare prea mic, uneori, pentru grandoearea poetică a lui Shakespeare.

Problema nu ține de natura măreață a subiectelor din piesele shakespeareane. Natura umană încă produce numeroase acte extreme: bătrâni încă sunt aruncați în mijlocul furtunii și lăsați să își piardă mințile, tinerii îndrăgostiți încă se sinucid, lideri politici încă sunt asasinați, cetățeni nevinovați încă sunt uciși pe străzi și pe câmpul de luptă. Asemenea evenimente extreme sunt lucruri care încă țin de teatru, în măsura în care ele încă țin de viață. Diferența mare între teatrul contemporan și teatrul lui Shakespeare constă în *limbajul* prin care o astfel de situație extremă poate fi exprimată.

Vocea adultului de astăzi este lipsită de hrana emoției. Societatea ne-a învățat că este greșit să ne exprimăm liber. Metodele convenționale de creștere a copilului spun că nu este frumos să strigi, că este urât și periculos să te înfurii, că este deranjant pentru alții să plângi în public și că hohotele puternice de râs sunt neplăcute. Vocea adultului este, așadar, produsul vocilor altor oameni (*i.e.* „asta e rău”, „a plânge e o dovadă de slăbiciune”, „vei speria bărbatul cu o voce atât de stridentă”, „nu-mi vorbi mie pe tonul acesta”). Vocea este, în cele mai multe cazuri, condiționată pentru a *vorbi despre* sentimente, mai degrabă decât pentru a le *dezvălui* — asta în cazul în care sentimentele nu au fost inhibitate complet, după cum se întâmplă adesea.

Punctele de referință ale „adevărului” sunt dictate, așadar, de cultura în care trăim. Actorul secolului al XX-lea, jucând personaje ale secolului al XX-lea, trăiește experiența „adevărului”, prin aceste mecanisme de răspuns acceptate. Însă textul lui Shakespeare integrează cuvinte, emoții, obiective, intenții și acțiuni și, prin asta, reflectă cu acuratețe societatea elisabetană căreia i se adresa. Bărbații și femeile din epoca elisabetană vorbeau o limbă cu 400 de ani mai *tânără* decât a noastră. A fost o limbă care făcea parte din cultura oralității, care a influențat toate formele de interacțiune umană de-a lungul a mii de ani. Limbajul trăia în corp. Gândirea era experimentată în corp. Emoțiile locuiau în organele corpului. Încărcate cu gândire și simțire, undele sonore ale vocii emanau din corp și erau percepute senzorial de către alte corpuri care experimentaseră în mod direct încărcătura respectivă de gând - senzație a undelor sonore.

„Adevărul” lui Shakespeare, prin urmare, este diferit de experiența noastră de zi cu zi cu privire la „adevăr”. Scara este mai mare decât realitatea noastră internă. Dar el nu exprimă adevărul său într-o altă limbă, el îl exprimă printr-o altă *experiență a limbii*. Când actorul de astăzi începe să *trăiască experiența* limbajului lui Shakespeare ca pe un proces al întregului corp, el trăiește o experiență mai extinsă și mai profundă a gândirii și a emoției și, drept rezultat, o experiență mai fundamentală, mai particulară și mai extinsă a „adevărului” decât cea cu care era obișnuit.

2. Mesajul shakespeareian prin vocale și consoane.

În structura cuvintelor este încifrată evoluția limbajului și a gândirii. În timp, umanitatea a trecut de la oralitate la o cultură a scrisului, de la limbajul prin corp la pagina tipărită. În ultimii două sute de ani, influența tiparului a separat limbajul de senzorial din ce în ce mai mult. S-ar putea spune că limbajul, refuzându-i-se hrana emoțională și senzuală, a devenit anemic. Și că tot ceea ce este emoțional, abandonat fiind de limbaj, încearcă să se exprime prin orice alte mijloace, mai mult sau mai puțin eficiente, alternativa fiind să se ofilească și să dispară. Ruptura aceasta creează pentru om o prăpastie între creativitate și comunicarea verbală, ceea ce constituie un obstacol major pentru un actor, de exemplu, atunci când trebuie să joace Shakespeare.

Nimeni nu știe cum a apărut limbajul. Având în vedere starea gândirii omenești aflată în permanentă schimbare, putem adera atât la ideea că limbajul ne-a fost dat de către zei, cât și la aceea că a început cu mormăieli care descriau poftă și dorințe primare și gemete legate de probleme de viață și de moarte, cum ar fi hrana și perpetuarea speciei; apetitul pur exprimat printr-un vuiet care își avea originea adânc în corp, indivizibil de trăirea descrisă. Saltul cuantic în evoluția vorbirii (în cazul în care admitem că vorbirea a început, într-adevăr, astfel) ar fi fost articularea, iar agenții care dețineau funcția articulatorie, aceea de a întrerupe și de a modela fluxul amorf al răcnutului, au fost piese bucale care până atunci fuseseră utilizate pentru funcții legate de hrănire: mestecat, mușcat, etc. Se poate presupune că, pentru un timp, atât poftă și dorință, cât și comunicării le-au corespuns aceiași centri nervoși, până când limba, dinții și buzele au devenit pe deplin adaptate noilor cerințe. Gustul, mirosul și textura —

plăcere, dorință și satisfacție – au fost probabil în strânsă legătură cu vorbirea și comunicarea timp de mii de ani. Vorbirea ar fi fost pe picior de egalitate cu trăirea experiențelor extreme.

Însă, credem că Lewis Thomas, în cartea *Et cetera, Et cetera, Notes of a Word Watcher* (1990) are o viziune mai imaginativă asupra originii limbajului și, prin urmare, probabil, una mai apropiată de adevăr. Privind un castan în vârstă de două sute de ani din curtea sa, el afirma:

„Dacă aș fi fost un om al vremurilor timpurii, un om primitiv, în loc de omul pe care îl simt în zilele noastre, și dacă nu aș fi avut încă un limbaj construit pentru a numi copacul meu, nedumerit, aș pleca în căutarea unui copil mic. Ce este asta, l-aș întreba. Copilul ar spune un cuvânt nemaiauzit până atunci, arătând în sus spre copac, cu dorința de a-mi dirija atenția. Cuvântul ar conține sunetul AI, apoi o respirație blândă, AIW, și ar suna potrivit pentru acest copac. Cuvântul va intra apoi în limbă prin mine, l-aș spune prietenilor mei, și mii de generații mai târziu, mult după timpul meu, ar fi folosit pentru a descrie multe lucruri, nu copaci, ci sentimentul care a fost conținut și inspirat de acel copac anume. AIW ar deveni EVER, și AYE, și EON, și AGE. Limba sanscrită l-ar fi dezvoltat în cuvântul AYUA, care înseamnă viață. În Gotică s-ar fi folosit-o pentru cuvântul AIWOS, eternitate. Latina l-ar fi plasat în AEVEM și AETAS, idei legate de vârstă și eternitate. Grecii l-ar pune în Aion, forță vitală, și noi l-am primi în cuvântul nostru EON, însemnând eră sau spirit al inteligenței divine. Germana l-ar avea ca Ewig, cuvântul cântat din nou și din nou, cu o voce înaltă în DAS LIED VON DER ERDE al lui Mahler. Iar unele dintre limbi ar introduce un sunet YEW ca prefix, și noul sunet ar forma cuvinte precum YOUTH, YOUNG, JUVENILE. În tot acest timp, orice urmă de sens a castanului ar fi pierdută.

Pentru a obține o limbă care să funcționeze cu adevărat de la început drept mijloc de comunicare umană prin vorbire, este imperativ necesar, în primul rând, ca vorbele să exprime sentimentele provocate de lucruri, în special de lucrurile vii din lumea înconjurătoare. Numirea, ca problemă taxonomică ar apărea mai târziu și s-ar rezolva de la sine. Dar pentru ca ideile să poată începe să circule astfel încât să se instaureze cea mai profundă indispensabilitate a limbii, mai întâi ar trebui ca sentimentele să vină în vorbire, iar acel sentiment de înrădăcinare va trebui să persiste drept cod genetic pentru toate cuvintele ce vor urma.” (Lewis Thomas, 2000 : 56, n.t.)

Lewis Thomas, om de știință și artist, ne amintește că vorbele ne conectează atât cu lumea naturală din jurul nostru, cât și cu ceilalți indivizi. Există relatări despre triburi de eschimoși care abia de curând au pierdut capacitatea de a găsi drumul spre acasă, după o perioadă de trei sau de patru luni petrecute la vânătoare, străbătând sălbăticiile neexplorate și „cântând peisajul”. Vocile lor și formele dealurilor, râurilor și văilor, au fuzionat pentru a face o hartă melodică prin care călătoria lor putea fi descrisă și înregistrată. Când au fost învățați să citească, această abilitate a fost anulată. Aborigenii australieni aveau abilități similare. Se presupune că acești oameni aparțin unui trib din care noi toți am făcut parte cândva.

Într-o anumită măsură, vocalele pot fi considerate componente emoționale în construcția unui cuvânt, iar consoanele, componenta intelectuală. Aceasta este, desigur, o supra-simplificare, dar este un loc bun pentru a începe o analiză. Vocalele necesită un pasaj larg, neobturat între sursa respirației, cavitatea bucală și dincolo de ea. Datorită legăturii directe și neîntrerupte cu sursa de respirație, vocalele pot fi conectate direct cu emoția, dar numai în cazul în care sursa de respirație ajunge până la nivelul diafragmei. Plexul solar este unit cu fibra musculară a diafragmei și este centrul nervos primar de receptare și transmitere a emoțiilor. Mulți oameni mențin nivelul respirației în partea superioară a cutiei toracice; în aceste cazuri, nu ar fi posibilă experiența vocalelor conectate emoțional.

Consoanele oferă o experiență senzorială, care se poate traduce într-o stare de spirit, și pot modela și direcționa vocala în așa fel încât să dea un sens emoției pe care aceasta o conține. Vorbirea eficace menține întotdeauna un echilibru între emoție și intelect. În cazul în

care intelectul domină, vorbirea este uscată și lipsită de strălucire; dacă emoția îl copleșește pe vorbitor, publicul este jenat, suspicios și, de obicei, nu reușește să primească mesajul. Obiceiul de exprimare al unui individ, în care consoanele sunt neclare sau înghițite, reflectă, de obicei, o lipsă de limpezime în gândire; un mod de exprimare prea bogat în vocale poate dezvălui o înclinație pentru o exprimare sentimentală a emoțiilor; și un stil clar, stacat care abia permite vocalelor să coexiste cu consoanele, face parte din prototipul stilului academic uscat. Vorbirea textelor lui Shakespeare cere un echilibru de emoție și intelect în cel mai înalt grad.

Iată un exemplu celebru din textul lui Shakespeare, care ilustrează importanța îndeplinirii rolului jucat de vocale și de consoane în realizarea artei lui. Acesta este al patrulea Cor din *Henric V*, la începutul Actului IV:

Now entertain conjecture of a time
When creeping murmur and the pouring dark
Fills the wide vessel of the universe.
From camp to camp through the foul womb of night
The hum of either army stilly sounds,
That the fixe'd sentinels almost receive
The secret whispers of each others' watch:
Fire answers fire, and through their palely flames
Each battle sees the other's umber'd face:
Steed threatens steed, in high and boastful neighs
Piercing the night's dull ear; and from the tents
The armorers, accomplishing the knights,
With busy hammers closing rivets up,
Give dreadful note of preparation.

(William Shakespeare, *Henry V*, Act IV, Chorus)

„Vă-nchipuiți acum un timp în care
Crescânde bezne, zvonuri strecurate
Chivotul larg al lumilor îl umplu.
Un zumzet dus din lagăr într-alt lagăr,
A două oști, adoarme-n sânul nopții,
Și străji din loc în loc aud consemnul,
Șoptit în taină,-al pazei celeilalte.
Răspunde foc la foc, și-n flăcări pale
Umbritul chip oștirile-și zăresc,
Și cal pe cal se-nfruntă și nechează
Auzul surd al nopții străpungându-l.
Dând zor armurierii, cu ciocanul,
La zăua cavalerilor, prin corturi,
Țin isonul cumplitei pregătiri.”

(W. Shakespeare, *Henric al V-lea*, traducere de Ion Vineanu, 1985: 389)

Acest pasaj este, de asemenea, utilizat ca exercițiu pentru vorbirea textului shakespearean, pentru că, în el, putem evidenția cu ușurință înșiruirea onomatopeelor, după cum poate fi auzită, în vocale și consoane. Pe de o parte, avem cuvintele *murmur*, *pouring*, *dark*, *universe*, *foul womb*, *hum*; pe de altă parte, avem *camp to camp*, *stilly sounds*, *fixed*

sentinels, receive, secret whispers, watch. Greutatea și întunecimea acordată de către autor primului grup de cuvinte se află în contrast izbitor cu șuieratul și tăișul sunetelor din cea de-a doua. Imaginile create de sensul cuvintelor dobândesc o valoare în plus prin acumularea sunetelor alese pentru a le reprezenta. În trecut fie spus că traducerea nu reușește să redea același efect de diferențiere a cuvintelor care pot fi interpretate drept greoaie de cele tăioase.

Din ce putem observa, spre deosebire de alți autori, Shakespeare și-a compus toată opera având în minte aceste acumulări de energii ale literelor și cuvintelor, ordonate într-o anumită manieră. În acest caz, orice interpretare, orice contribuție în plus din partea actorului ar fi inutilă, ba chiar deranjantă. Orice tehnică ar deține și oricare i-ar fi predispoziția interioară și sensibilitatea, un actor nu ar putea depăși în măiestrie opera shakespeareiană, și nici nu credem că ar trebui să încerce. Trebuie doar să se lase contaminat de emoția pe care o conțin cuvintele.

Așadar, iată ce înseamnă pentru un actor - *to say something is to do something* a lui J. L. Austin. Actorul trebuie să lase cuvintele să trezească sentimentele simultan cu rostirea lor. *Spunând* textul lui Shakespeare, actorul *face* ca viața să apară pe scenă. Actorul devine Hamlet odată cu rostirea replicilor, ca și când ar rosti o incantație care invocă personajul. Cu alte cuvinte, actorul începe spectacolul pornind de la starea lui firească, fără artificii, transe sau modificări energetice de niciun fel, după care rostește versurile shakespeareiene iar acestea sunt cele care îl fac să își modifice frecvența vibrațiilor sufletești, fără ca el să aibă vreo intenție în legătură cu calitatea acestor modificări. Singura sarcină a actorului atunci când joacă Shakespeare este să fie receptiv la schimbările care se petrec în el pe parcursul rostirii cuvintelor și să reacționeze în consecință.

Pentru capacitatea de a vorbi poetic este necesară o conștiință a *modului* în care cuvintele sunt vorbite. Pablo Neruda este autorul unui poem numit *Verbo* în care se referă la toate simțurile (văz, pipăit, gust și miros), dar lasă la o parte simțul care aparține cel mai evident vorbirii: auzul.

Verbo

Voy	a	arrugar	esta	palabra,
voy	a		torcerla	,
sí,				
es		demasiado		lisa,
es	como	si	un	gran
le	hubiera	gran	perro	o
durante		repasado	lengua	o
		muchos		agua
				años.
Quiero	que	en	la	palabra
se	vea		la	aspereza,
la		sal		ferruginosa
la		fuerza		desdentada
de		la		tierra,
la				sangre
de	los	que	hablaron	y
				de
				los
				que
				no
				hablaron.
Quiero		ver	la	sed
adentro		de	las	sílabas:
quiero		tocar	el	fuego
en			el	sonido:
quiero		sentir	la	oscuridad
del				Quiero
palabras		grito.		ásperas
como piedras vírgenes.				

(Sursa: <http://spanishpoems.blogspot.ro/2005/05/pablo-neruda-verbo.html>)

Este ca și cum *auzul* ar fi o capcană; este prea facil să presupunem că, dacă am auzit, am și înțeles un cuvânt, deși asta facem zilnic. Cuvintele sunt obiceiuri. Gândurile funcționează după modele. Atâta timp cât ele rămân pe traseul lor obișnuit, veghează asupra existenței noastre și ne feresc de noi experiențe care ne-ar putea obliga să ne confruntăm cu un nou aspect alarmant despre noi înșine și lumea din jurul nostru. În cazul în care însă ne dorim o experiență mai profundă, o schimbare de perspectivă, atunci trebuie oprit simțul auzului, iar ceea ce auzim și ceea ce credem despre ce am auzit trebuie să nu mai fie de la sine înțeles.

Când cuvintele sunt *văzute, gustate, atinse, simțite*, ele pătrund și demontează modelele de gândire. Ele ajung în emoții, în amintiri sau asocieri și le conferă scânteia imaginației. Ele aduc viață. *Felul* în care o persoană rostește cuvintele lui Shakespeare va determina *adâncimea* la care va reuși să sondeze sensul lor. Dorința arzătoare a lui Neruda pentru ceva dur și tactil în cuvinte este indivizibilă de pasiunea procesului său de creație. El spune că vorbele trebuie să *fie senzații*, trebuie să *fie* emoții, deoarece numai atunci vor sonda profunzimile condiției umane și vor spune adevărul.

Caracterul discret și funcționarea autonomă a fiecărui cuvânt trebuie să prindă viață în imaginație și apoi să *fie trăit ca experiență* în toate terminațiile și centrele nervoase senzoriale și emoționale. Sensul experimentat al cuvântului trebuie să fie apoi canalizat prin intermediul vocalelor și al consoanelor pe căile organelor articulatorii. Cuvântul de pe pagină *devine* propriul său sens în imaginație, sensul *devine* experiență trăită în corp prin imaginație (senzorial și / sau emoțional), și sensul trăit *devine* cuvântul vorbit.

3. Concluzii

Apreciem că, în cadrul operei shakespeariene, noțiunile de „teatru” și „lingvistică” nu mai pot fi deosebite una de cealaltă. Întreaga operă reprezintă un uriaș exercițiu lingvistic, deoarece se bazează pe comunicarea ideilor, sentimentelor, stărilor sufletești printr-o anumită ordonare a unor cuvinte sau litere. Însă, în aceeași măsură, vorbim și despre teatru, deoarece acea alăturare deosebită prinde viață, dând naștere la viața textului, o realitate în care cuvintele sau literele, percepute în mod separat, nu pot reda adevărata valoare macrodiscursivă.

Prin cuvinte reușim să obținem sau să întreprindem lucruri. Când sunt atașate semantic la acțiunea de „a face”, cuvintele trebuie să (con)ducă undeva, să se deplaseze de-a lungul unui drum orizontal, cu un scop liniar. Limbajul poetic este diferit. Sensul acestuia este atașat la acțiunea de „a fi”. El exprimă stări interioare și răspunsuri emoționale la evenimente exterioare. Pentru a vorbi poetic, cuvintele trebuie să fie aruncate în forul interior al ființei, unde generează energie care să circule pe verticală între minte și inimă. Ele trebuie apoi lăsate să curgă, complet încărcate, pentru ascultător. Trebuie redescoperite vechile căi neuro-fiziologice ale dorinței sau poftelor primordiale pentru a readuce la viață gustul și textura vorbirii și pentru a declanșa mecanismele de reactivitate instinctuală care aprind scânteia proceselor de creație, demult îngropate sub straturi de comportament „civilizat” și „rațional”. Numai printr-un acces complet la umanitate omul va putea să rostească într-adevăr textul lui Shakespeare.

Toate acestea, desigur, nu sunt pentru a relansa un mod vechi și de neînțeles de a vorbi, ci pentru a trezi energiile latente care aparțin vorbirii și pentru a dobândi acces la căi de comunicare mult mai profunde în care pot reverbera înțelesuri sub-verbale nebănuite. Atribuind cuvintelor reacții senzoriale, emoționale și fizice, putem începe să resuscităm viața limbajului.

Bibliografie

1. THOMAS Lewis, 1990, *Et cetera, Et cetera, Notes of a Word Watcher*, Little, Brown, New York
2. SHAKESPEARE, William, 1993, *Henry V*, din *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancelor Press, London
3. SHAKESPEARE, William, 1985, *Henric al V-lea*, trad. Ion Vineanu, din *Shakespeare, Opere complete, volumul 4*, Editura Univers, București
4. AUSTIN, John Langshaw, 2003, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Paralela 45, București

<http://spanishpoems.blogspot.ro/2005/05/pablo-neruda-verbo.html>

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul „**SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare**”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni!**

HARAP-ALB AND THE DISCOVERY OF THE SELF

Oana-Lucia SAVA (CSATLOS)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In our days, we are exposed to all sorts of tests. The way we chose to respond will reveal our temperament. The story of Harap-Alb, is a lecture that reveals the travel of becoming. In the end, the hero will be able to be a king.

Keywords: test, temperament, reveal, becoming, travel, road.

„ Cel care îi cunoaște pe ceilalți e învățat,
Cel care se cunoaște pe sine e înțelept. "

(Lao Tzu)

Studiile demonstrează că în obținerea succesului un rol important îl joacă capacitatea de autocunoaștere. De experiențele acumulate poți fi afectat sau, dimpotrivă, acestea pot constitui cheia succesului, devenind astfel lecții de viață.

O vorbă ne îndeamnă să învățăm din greșelile înaintașilor iar Ion Creangă, cu harul cu care a fost înzestrat, reușește să prelucereze mituri populare, creând o operă cu o valoare moralizatoare. Conform definiției, basmul este o specie a genului epic în versuri sau în proză, în care realul se împletește cu fantasticul și asistăm la lupta dintre bine și rău, unde binele, înzestrat cu virtuți este ajutat de personaje cu puteri supranaturale în lupta împotriva forțelor răului. Finalul reprezintă triumful binelui asupra răului.

Ca orice basm, *Povestea lui Harap-Alb*, respectă anumite trăsături specifice basmului. Cu o structură echilibrată, împărțită în șapte părți, separate între ele prin formula mediană care se repetă de șase ori: „ Se cam duc la-împărăție

Dumnezeu să ne ție,
Că cuvântul din poveste,
Înainte mult mai este."¹

Rolul formulei mediane este de a menține captată atenția cititorului. Pe lângă aceasta, există formulă inițială a cărei rol este de a transpune cititorul într-o atmosferă specifică basmului: „ Amu cică era odată ..."² și formulă finală, folosită de autor cu scopul de a readuce cititorul în lumea reală : „ Și-a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă..."³

Criticul literar, Pompiliu Constantinescu considera opera drept o „ sinteză a basmului românesc"⁴, deoarece reușește să redea întreaga filozofie populară. Deși este basm, „ uriașii răzvrătiți, în felul lor, au asemănare cu țăranii din Humulești, ei simbolizând caractere și adevăruri morale sau chiar forțe ale naturii cum sunt: *frigul*- Gerilă; *setea*- Setilă; *foamea*- Flămânzilă. *Binele și răul* sunt simbolizate de Harap-Alb și de Spân, iar măsurarea timpului și a spațiului: *Ochilă- timpul* și *Păsări- Lăți- Lungilă- spațiul*. De asemenea, ispita pierzaniei

¹ Ion Creangă, *Povești, Povestiri, Amintiri*, Editura Eduard, Constanța, 2010, p.90

² Ibidem, p.79

³ Ibidem, p.141

⁴ Pompiliu Constantinescu în Constanța Bărboi, *Ion Creangă (Pagini alese, comentarii literare, sinteze, personaje, aprecieri critice, teste de evaluare)*, Editura Meteora Press, Bucuresti, s.a., p. 151

este reprezentată de Cerb."⁵ Acestea, prin adăugarea unor elemente noi precum: „dramatizarea acțiunii prin dialog; umanizarea fantasticului- prin comportamentul eroilor, observațiile psihologice asupra limbajului, mentalitatea gesturilor, comicul, jovialitatea, erudiția paremiologică”⁶ conferă operei calitatea de basm cult.

Cu măiestria lui, Ion Creangă, reușește să creeze un Bildungsroman, o operă a devenirii. Drumul este astfel unul inițiativ, al formării, în urma căruia personajul principal este pregătit a-și ocupa locul pe tron la curtea unchiului său.

Expozițiunea ne prezintă decizia lui Harap-Alb, mezinul craiului, de a-și încerca norocul după ce frații lui mai mari nu au reușit să treacă de proba întinsă de tatăl lor, test prin care acesta vroia să vadă curajul fiilor săi care trebuiau să ajungă la curtea lui Verde- împărat, fratele său, aflat pe patul de moarte care nu avea decât fete pentru a-i urma la tron. Încă din incipit descoperim un personaj înzestrat cu virtuți. Astfel se desprind calități precum respect, milă, bunătate în momentul în care oferă bani bătrânei ce-l ispitește și-i vorbește în parabole. Drept răsplată, îl povățuiește să ceară de la tatăl său calul, armele și hainele cu care a fost mire deoarece cu ele va ajunge acolo unde își dorește. Îl mai învață cum să aleagă calul: cel care vine la tava de jărat și îl atenționează că hainele sunt vechi și ponosite, armele ruginite, apoi, ca orice personaj fantastic, dispare în mod misterios. Supunerea și ascultarea sunt alte calități ale eroului nostru. Așadar gândindu-se că omul e „dator să încerce”, îl înduplecă pe tatăl său, cere binecuvântarea și pornește la drum. Spre deosebire de frații lui mai mari, Harap-Alb, reușește să depășească testul tatălui său și înainte de a porni la drum, primește câteva povești de la acesta: „În călătoria ta ai să ai trebuință de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș iar mai ales de cel spân, cât îi putea; să n-ai de-a face cu dâșii că sunt foarte șugubeți. Și la toată întâmplarea, calul, tovarășul tău te-a mai sfătui și el ce să faci, că de multe primejdii m-a scăpat și pe mine în tinerețele mele! Na-ți acum pelea asta de urs că ți-a prinde bine vreodată”.⁷

Eroul nostru pornește la drum și ajunge într-o pădure- considerată simbol al necunoscutului, misterioasă- unde asistăm la o călătorie labirintică. Apare cifra magică trei prin cele trei călătorii în același loc și cele trei întâlniri cu spânul. Și de această dată respectă sfatul părintesc: „cât îi putea” doar că negăsind ieșirea din pădure nu are decât să accepte tovarășia spânului iar vorbele craiului nu întârzie să se adevărească deoarece, în următorul moment al narațiunii, intriga, observăm cum, prin vicleșug, acesta i se substituie, obligându-l pe Harap-Alb să-i devină supus.

Desfășurarea acțiunii evidențiază un erou aflat în opoziție cu spânul. Cinstea este o altă virtute de care Harap-Alb dă dovadă. Acesta își respectă în totalitate jurământul, își acceptă soarta și îndeplinește îndatoririle de slugă încă de la botez după care continuă drumul: „Spânul înainte, ca un stăpân, Harap-Alb în urmă, ca o slugă...”⁸ până în momentul în care Spânul este ucis de calul năzdrăvan iar fata îl readuce la viață. La curtea lui Verde- Împărat deși își joacă amândoi rolurile, fetele împăratului se îndoiesc de relația de rudenie cu Spânul, pe care îl consideră rău și neomenos față de Harap-Alb.

Probele la care este supus eroul principal face ca acesta să devină și un roman de formare. În drumul său, întâlnește diverse personaje aflate în dificultate de care se milostivește, le ajută iar binele făcut îi este răsplătit. Pentru aducerea sălăților din Pădurea Ursului și a capului și pielii cerbului, din Pădurea Cerbului este ajutat de Sfânta Duminică. În

⁵ Constanța Bărboi, *Ion Creangă (Pagini alese, comentarii literare, sinteze, personaje, aprecieri critice, teste de evaluare)*, Editura Meteora Press, București, s.a., p. 151

⁶ Ibidem, p.151

⁷ Ion Creangă, *Povești, Povestiri, Amintiri*, Editura Eduard, Constanța, 2010, p.

⁸ Ibidem, p.96

drumul său către împărăția lui Roș- Împărat ocolește o nuntă de furnici, întâlnește pe Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări- Lăți- Lungilă. Împreună ajung la curtea lui Roș- Împărat, cel care „nu avea milă de om nici cât de câine (...) un om păclisit și răutăcios la culme”,⁹ și sunt calificați ca „niște golani” care au cutezanța a-i cere fata. Îl supune așadar la probe pe care le depășește cu succes, fiind ajutat de personajele adjuvante. Fata de împărat îl îndrăgește pe Harap-Alb și la plecare își ia cu ea trei smicele de măr dulce și apă vie.

La întoarcere, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă își iau rămas bun de la eroul nostru. Despărțirea este una inspirată din viața țaranului de zi cu zi: năzdrăvanii se opresc și spun cu jale „- Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul câteodată prinde bine la ceva”.¹⁰

Răspunsul păstrează același ton : „ Harap-Alb le mulțamește ș-apoi pleacă liniștit. Fata vesel îi zâmbește, luna-n ceriu au asfințit. Dar în pieptul lor răsare... Ce răsare? Ia un dor; soare mândru, luminos și în sine arzătoriu ce se naște din scânteia unui ochiu fremătoriu”!¹¹ Dragostea ce l-a cuprins nu-l lasă să o dea Spânului dar conștiința îl îndeamnă să își țină promisiunea.

Punctul culminant surprinde momentul în care, ajungând la împărăție, fermecat de frumusețea fetei, Spânul se grăbește să o ia de pe cal dar aceasta îl respinge: „ Lipsești dinaintea mea, Spânule. Doar n-am venit pentru tine ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al Împăratului Verde”.¹² Văzând că a fost dat în vileag și este respins de fată, se năpustește și retează capul pui Harap-Alb.

Deznodământul reia povețele craiului și adeverește cuvintele acestuia. Astfel calul cel credincios îl pedepsește pe Spân ridicându-l în înaltul cerului de unde îi dă drumul iar Harap-Alb este readus la viață de fata împăratului cu cele trei smice de măr dulce și stropindu-l cu apă vie.

Basmul se încheie cu primirea binecuvântării și a împărăției de la Verde-împărat iar Harap-Alb și fata împăratului Roș fac o nuntă ca-n povești.

Finalul reprezintă triumful binelui asupra răului. Morala ar fi că binele, înzestrat cu virtuți este ajutat de personaje cu puteri supranaturale în lupta împotriva răului. Drumul eroului devine unul al transformării, al devenirii, la finalul căruia eroul este capabil a-și îndeplini menirea.

Poate nu întâmplător autorul apelează la o structură narativă echilibrată pe care o dispune în șapte părți separate prin formula mediană care se repetă de șase ori. Se observă o alternanță a cifrelor șapte și șase unde șapte este simbolul binelui iar șase al răului. La fel există o alternanță Harap-Alb – Spânul. Rolul răului este aici de a evidenția calitățile binelui.

Prima parte surprinde proba curajului aplicată celor trei fii ai împăratului. Doar unul reușește să treacă proba ceea ce arată ca doar unul este menit a deveni împărat. A doua parte relatează întâlnirea cu Spânul, substituirea și sosirea la curtea lui Verde-împărat. Partea a treia relatează episodul în care Harap- Alb aduce sălățile din Grădina Ursului și capul și pielea Cerbului înstelat. A cincea parte coincide cu plecarea spre împăratul Roș și întâlnirea cu cei cele cinci personaje cu puteri supranaturale: Setilă, Gerilă, Flămânzilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă. Partea a șasea arată probele pe care le depășește eroul nostru la curtea împăratului Roș, cucerirea fetei și întoarcerea la curtea lui împăratului Verde. A șaptea și ultima parte coincide cu momentul în care Harap-Alb, reîntors la curtea împăratului Verde este răsplătit pregătit să-și ocupe locul la curtea împăratului. Dar mai are nevoie de ajutor în sensul că fata împăratului care este îndrăgostită de el, îl demască pe Spân iar calul cel năzdrăvan îl

⁹ Ibidem, p.118

¹⁰ Ibidem, p.138

¹¹ Ibidem, p.139

¹² Ibidem, p.140

pedepsește, ucigându-l. Cele trei smice de măr dulce și apa vie care îl readuc la viață pe erou pot fi asemănate cu un nou început. Renașterea ar putea fi interpretată ca o trecere de la o etapă existențială la alta. Călătoria de la curtea împăratului Verde la curtea împăratului Roș și înapoi poate fi asemănată cu călătoria odiseică. Asemeni tânărului Ulise, Harap-Alb este supus unor încercări, respectă niște principii morale, este ajutat de forțe superioare și se întoarce în locul pe care este menit să îl cârmuiască.

Rătăciră prin pădure – spațiu al confuziei, simbol al misterului – și cele trei întâlniri cu Spânul pot fi asemuite cu tentațiile, ispitele la care suntem supuși. În ciuda sfatului părintesc cădem pradă acestora și apoi încercăm să restabilim situația. Până să realizăm, o schimbare se produce în comportamentul nostru iar noi suntem capabili a ne urma scopurile, idealurile.

Nu întâmplător George Călinescu îl pune sub semnul țărâniei inteligente. Cu măiestria lui, creatorul lui Harap-Alb preia mituri pe care le adaptează spațiului și timpului în care trăiește. „Creangă e un om deștept, luminat cu puține cărți și păstrând doar o slavă exagerată pentru cei învățați. Creangă e un șiret patriarhal ca și Neculce, care și acela vorbește de << firea lui cea proastă >>, deși o crede deșteaptă”.¹³ Victor Drujin crede despre basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* că acesta reprezintă „momentul de apogeu al creației artistice a lui Ion Creangă, deoarece dovedește o bogăție și o diversitate stilistică deosebite dar este creație experimentală și datorită realismului fantastic și viziunii epice originale.”¹⁴

Trăind în mijlocul sătenilor, reușește să redea detaliat fapte și locuri: „Și ajungând la izvor, odată începe a be hâlpav la apă rece; și mai be câte un răstimp, și mai boncăluiește, și iar mai be, până ce nu mai poate. După aceea începe a-și arunca țărână după cap, ca buhaiul, și apoi, scurmând de trei ori cu piciorul în pământ, se tologește jos pe pajiște, acolo pe loc, mai rumegă el cât mai rumegă, și pe urmă se așterne pe somn, și unde nu începe a mâna porii la jir...”¹⁵, de asemenea limbajul este bogat în proverbe și zicători sau vorbe de duh culese din înțelepciunea populară: „este învederat că Creangă adună în scrierile lui mult vocabular țărănesc, dar mai cu seamă proverbe, zicători care alcătuiesc așa-zisele lui <<țărâni>>. Însă acestea singure nu pot face o literatură. Dacă socotim pe Creangă folclorist, atunci sunt culegeri de țărâni mult mai bogate. Despre Creangă se repetă mereu banalitățile școlare știute: puterea de a crea tipuri vii, arta cu care mănuieste limba, puritatea vocabularului aproape cu desăvârșire lipsit de neologisme, stilul multiplu, natural și plastic, cu propoziții și fraze armonioase și ritmate atât de perfect potrivit cu subiectul și celelalte.”¹⁶ Vocabularul lui este foarte bogat astfel pentru a descrie calul cu aspect degradat folosește o gamă variată de sinonime precum: „răpciugă”, „slăbătură”, „gloagă”, „smârțog” etc. Se observă caracterul oral prin prezența onomatopeelor, dramatizarea acțiunii, folosirea expresiilor narative, a întrebărilor și exclamărilor, citarea unor fragmente rimate și ritmate.

Libertatea actului creator dă naștere unei capodopere. „Relativa independență a artei provine, în orice caz, dintr-o dependență bivalentă: ideile autorului pot corecta observații culese din viață și, invers, logica vieții îl poate susține în depășirea imperfecției sale logici proprii. Ambele eliberări parțiale au loc în cadrul unui amplu determinism, pe care

¹³ George Călinescu în Const. Ciopraga, *Între Ulyse și Don Quijote*, Editura Junimea, Iași, 1978, p.260

¹⁴ Victor Drujin, *Istoria literaturii naționale*, Editura Andreas, București, 2010, p.221

¹⁵ Ion Creangă, *Povești, Povestiri, Amintiri*, Editura Eduard, Constanța, 2010, p.

¹⁶ George Călinescu, *Ion Creangă*, Editura Minerva, București, 1978, p. 262

esteticianul e dator să-l determine."¹⁷ Astfel ia naștere un personaj înzestrat cu virtuți care pornește într-o călătorie ce se dovedește a fi una formatoare deoarece, la finalul acesteia, eroul este pregătit a păși într-o nouă etapă din viață.

BIBLIOGRAFIE:

Ion Creangă, *Povești, Povestiri, Amintiri*, Editura Eduard, Constanța, 2010

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

1. Constanța Bărboi, *Ion Creangă (Pagini alese, comentarii literare, sinteze, personaje, aprecieri critice, teste de evaluare)*, Editura Meteora Press, București, s.a.
2. Const. Ciopraga, *Între Ulyse și Don Quijote*, Editura Junimea, Iași, 1978
3. George Călinescu, *Ion Creangă*, Editura Minerva, București, 1978,
4. Ion Ianoși în *Creație și idee*, Editura Minerva, București, 1971,
5. Victor Drujin, *Istoria literaturii naționale*, Editura Andreas, București, 2010

¹⁷ Ion Ianoși în *Creație și idee*, Editura Minerva, București, 1971, p. 31

ILEANA MĂLĂNCIOIU - LIFE AND DEATH LYRICS

Bianca CRUCIU

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: In Ileana Malancioiu's lyrics there are a lot of sacred, religious symbols and motifs. Her work offers rich possibilities of analyses. At the some times her lyrics is a life and death lyrics .

Keywords: faith, symbols, poems, death, life.

Caracterizată de către Eugen Barbu că fiind „o fată venită de la țară, cu o credință lirică ce poate convinge pe mulți „poezia Ilenei Malancioiu nu pare să fie prea comodă, spre deosebire de poezia Anei Blandiana sau Gabriela Melinescu.”¹

Poezia ei îți dă senzația unei dureri neexterioare, o poezie plină de suferință, trauma, o poezie a multor neîmpliniri, a unei vieți frământate, hăituite chiar.

Lirismul ei se naște din exasperări, interiorizări halucinatorii, tristețe, spaime, adesea din priveliști ale morții.²

Cauza acestor considerente este în primul rând sistemul greu de înțeles și mai mult, greu de acceptat. Dumnezeu nu se relevă Ilenei Malancioiu direct și imediat. El este perceput doar prin simboluri destul de simple.

Se știe că poezia trebuie să fie condiționată de o împlinire în sine. În cazul Ilenei Malancioiu împlinirea poeziei constă într-o subtilă putere de sugestie pozitivă, în opoziție chiar cu un negativism poetic cu atmosfera sumbră prin care se întrevește doar un licăr de lumină.³

Ca și la Bacovia este prezent peisajul autumnal putred, atmosfera apăsătoare, coloritul cenușiu, prezente și absențe deprimante chiar situații de coșmar care dau poeziei” o țesătură aspră, greu inteligibilă, greu acceptabilă”.⁴ Creația ei trădează afinități structurale cu simbolismul și expresionismul dar nu se poate spune că s-ar înregimenta în vreunul.⁵

Eugen Negrici în Prefața la antologia” Urcarea muntelui” sublinia că „ceea ce șochează la Ileana Malancioiu este chemarea obsesivă a unui tărâm straniu, atracția celeilalte lumi, căutate, invocate, evocate în imaginar cu o anume, crudă, neînduplecată, stridentă îndârjire. Deprinderea de a bântui statornic printre himere într-o nesfârșită scaldă în ape înlesnite de vedenii a morților, capacitatea de a grăi mereu printr-un fel de dezaxare sacră –o poartă de intrare în această lume nălucită presupun inițierea într-un alt mod de a simți realitatea, precum și anumite modificări specifice percepției.”⁶

Dacă este să vorbim despre universul din poezia Ilenei Malancioiu nu putem face abstracție de aprecierile lui Ion Holban care spunea că „nu e nici tărâmul celălalt din basm,

¹ Eugen Barbu, *O istorie polemică a literaturii române*, ed. Eminescu, București, 1975

² Dumitru Micu, *Istoria Literaturii Române, de la creația populară la postmodernism*, ed. Saeculum I.O.2000, p.361

³ Ileana Malancioiu, *Poeme*, ed. Albatros, București, 1980, cu un Cuvant înainte de Lucian Raicu, p.5

⁴ Idem. p.361

⁵ Idem. p.362

⁶ Ion Holban, *Literatura română de azi*, ed. TipoMoldova, p.135, apud Eugen Negrici, *Prefata la antologia Urcarea Muntelui de Ileana Malancioiu*

nici departele eminescian deși păstrează explicite legăturile cu acestea; e o altă lume sau, poate această lume, preajmă (re) formulată după desenul lăuntruului unde se întâlnesc pentru a se completa publicistul și eseistul”⁷

Întâlnim în poezia ei ideea că ființă umană are de parcurs „un drum și o cale”⁸ pe care tot Ion Holban o definește ca fiind „o diferență specifică între două concepte care îi generează poezia. ⁹„Această” cale și drum” poate reprezenta drumul ființei interioare spre lumea de dincolo, drumul ca o rostogolire implacabilă asemeni „universului boilor tineri”¹⁰

Ființa umană de când se naște pe pământ, are un drum al ei de parcurs, personalizat, plin de evenimente imprevizibile cărora trebuie să le facă față. Calea pe care se merge poate fi una îngustă sau largă. Se pare că Ilenei Malancioiu i-a fost hărăzită o cale mai puțin albă dar luminată.

Poezia ei trăiește între umbre-întuneric și puțină lumină. Dacă nu am fi radiografiat profilul ei biografic am fi fost tentați să o credem simpatizantă a lui Nietzsche prin înclinația uneori spre negativism.

Unii cercetători au apreciat că în poezia Ilenei Malancioiu se întrevide existența unui „regim teluric” (diurn-nocturn) pe care se circumscrie drumul „boilor tineri” precum și cel al sturionilor spre izvoare, astfel boii schiopătează și îngenunchează în jug pe drum pe când sturionii mor după ce au ajuns la izvoare.¹¹

Dualitatea diurn-nocturn poate să reprezinte o configurare imagistică a binelui după care se tânjea și a răului pe care trebuia să-l înfrunte poetă sau pur și simplu încredințarea existenței ca principiu a Luminii și întunericului ceea ce putea duce la o liniștire sau cel puțin la o consolare interioară. Sintagma ‘ boi tineri ne duce cu gândul la folosirea expresiei în chip simbolic.

Credem că ar putea fi vorba despre o generație care nu poate accepta principiile unui regim cu care nu se puteau împăca. Fiind sub jug, îngenunchează. Jugul poate fi văzut ca sistem totalitar, apăsător. Un alt simbol este sturionul, peștele, care știm că este simbolul creștinismului. În cazul nostru sturionii pot fi cei persecutați de regimul comunist.

Un alt element prezent în poezia ei este Apa. În creștinism apa este ilustrată ca element primordial în creația lumii. Ea era asociată cu Duhul Sfânt care se purta deasupra apelor, dar și ca element eshatologic, semn al împlinirii actului de mântuire a omului la sfârșitul timpurilor, dar și ca simbol al restaurării și înnoirii spirituale și izvor de sfințenie, care spală păcatul originar prin Botez.¹²

Ca element purificator, apa este elementul vital care întreține viața. O forță care reface unitatea dintre cer și pământ, legătura dintre om și Dumnezeu. Ea determină o preschimbare a lumii păcătoase, trecerea ei spre o altă existență.¹³ Este elementul curățirii al purificării, al devenirii intru frumos și împlinire. Poeta mărturisește că ea însăși se scaldă în apă căpătând viața spunând:” Pe lângă apă unde m-am scăldat/De la naștere [...] „(Asemenea)

Fântână, un alt simbol sacru (ca ispășire și ca simbol al purificării) este preluat din viața tradițională românească. Apa fântânii aduce cu sine puteri regeneratoare și purificatoare, aduce energiile benefice din adâncuri. Ea este asociată feminității, maternității (care stă în

⁷ Idem.p.135

⁸ Ibidem.p.135

⁹ Idem.p.136.

¹⁰ Ibidem.p.136.

¹¹ Ion Holban .Op.cit.p.136.

¹² <http://www.ro.tezaur-romanesco.ro/arhitectur259-539259r259neasc259/-semnificatia-apei-si-fantana-ca-simbol-sacru-n-viata-trad>.

¹³ Idem, <http://www.ro.tezaur-romanesco.ro/arhitectur259-539259r259neasc259>.

legătură cu teluricul), este asociată fecundității, reprezentând substanța primordială din care au luat ființă toate formele.

Lângă fântâna se săvârșeau anumite ritualuri. Se făceau rugăciuni, ceremonii de fertilizare, practici pentru aducerea ploii..

Fântâna este asociată apei ca simbol al fecundității în diverse practici premaritale și maritale, dar și loc de întâlnire al omului cu Dumnezeu (Sfânta Scriptură)(Facere, Ioan). Cele spuse mai sus pot să fie completate cu versurile poetei conform căreia” O lume de apă încet își arată/Șuvoaiele ei trecătoare. /Prin lumea de apă iubită pierdută/Asemenea chipului meu din fântână/Cu cât îmi plec fruntea cu-atât se ridică/Din marea și blândă țărână/Și-atuncea când chipul meu trece în apă/Și fața mea pală în ea se oprește/Pe trupul meu ud că de-o ploaie eternă/Figura de umbra-și lipește” (Fântâna)

După cum tot ce este sacru și sfânt se poate exprima prin simboluri, un at element sacru este Izvorul sau simbolul apei curgătoare. Izvorul, apa curgătoare „este păstrătoarea tainelor ancestrale”¹⁴

Izvorul este sursă de viață dar și de moarte, apa de izvor element vital, existențial dar și ca element al morții prin înec.” În izvor s-arată moartă/Când m-aplec să beau/Și mă fac că-i fruntea mea/... /Ca un Christ pe un ștergar/De făcut minuni cu el „/(În izvor)

Ca și la Blaga și la Ana Blandiana, tema trecerii a vieții și a morții, a sufletului este evidențiată și în poezia Ilenei Malancioiu

În „Păsările câmpului”, poeta are reperele credinței, știe că există Dumnezeu și că omul este o ființă dihotomică alcătuită din trup și suflet care la rândul lui are gândire (rațiune), voință și sentiment. După moarte, trupul merge în pământul de unde a fost luat iar sufletul păstrându-și conștiința, merge la Dumnezeu care l-a dat, urcând în veșnicie.

Sufletul este elementul primordial care prin moarte stă despărțit de trup.. Ele ca și oamenii nu știu când mor. „Păsările câmpului nu se știe când mor/Le-ngroapă frunza și le plânge vântul, /Doar sufletul de trupuri despărțit/Mai bântuie o vreme prin copaci/În preajma cuibului unde-au trăit”. Prin aceste versuri, poeta știe din învățătura tradițională de credința că sufletul după ieșirea din trup mai stăruie încă trei zile la streșina casei și vizitează toate locurile pe unde a umblat cât a fost în viață pe pământ. Din aceste versuri se poate deduce asemănarea omului pe care o face poeta cu păsările câmpului. Destinul lor este ca și al omului „Păsările câmpului nu se știu când mor” le îngroapă frunza și le plânge vântul”. (Păsările Câmpului)

Provenind din lumea rurală, a satului, Ileana Malancioiu, cunoaște foarte bine tradițiile, ritualurile, le stăpânește dar le și explică în poeziile sale precum în „Obicei”. „La șapte ani se dezgroapă morți/Se pune os lângă os în cutii/Și chiar când osul frunții li s-a ros/Se plâng că oamenii întregi și vii/Trei zile stau la loc de închinare/Și se aduc flori la capetele lor/Și li se spune cin’s-a mai născut/Și li se dau în grijă cei ce mor”. /(Obicei).

Suferința, marginalizarea, neîmplinirea sunt exprimate în poezia Ilenei Malancioiu în modul cel mai vizibil. Suferința personală generează însingurare, lacrimi, dacă nu, chiar deprimare.

Ea vede nedreptățile unui sistem pe care îl consideră hain și fără Dumnezeu, fără suflet și-și dorește să aibă un loc anume al ei: „Să am un loc al meu anume/Unde să plâng dacă se poate/Cu capul sprijinit în palme/Și nimenea să nu mă știe/Când lacrimile arse-mi urcă încet până la piept și cresc/Și trec apoi deasupra lui și se înalță spre bărbie”. Probabil prea demnă și pudică în sentimente, dorește să sufere cu demnitate, să plângă dar nimenea să nu o știe. Ea-și dorește spunând: „Să simt că începe să urce-ncet această plângere prelungită/Și nu e nimeni să mă scoată din ea/și încep să țip/Cat pot către pereții care se clătină- mprejur de parcă/Au fost zidiți dintr-o greșală pe o temelie de nisip”. (Dorința) Ea știe că prin lacrima, plâns, se

¹⁴ <http://egophobia.ro/11/critica.htm>

purifică, se curățește, dobândește liniște. Este convinsă că plânsul poate rezolva multe, lacrima și rugăciunea sau rugăciunea înlăcrimată, poate zidi liniștea în sufletul răvășit care se teme.

Un simbol al singurătății (al însingurării) este simbolul cucului. Poeții din perioada comunistă se simțeau însingurați, victime ale unui sistem. „Se strigă cucul singur a nu știu câta oară/Și își răspunde singur stigându-se mereu/Și strigătul izbește în el fără să vrea/Și îl îngân să creadă că nu mai este singur/Ci are cuibul său în casa mea”. (Cântecul Cucului) Este vorba de acea singurătate-exilică „la tine acasă” care dispare odată cu dispariția regimului totalitar.

Un alt simbol este cel al bufniței, ca simbol al înțelepciunii dar și ca prevestitoare a morții. Există în tradiție o tâlcuire conform căreia cântecul bufniței prevestește plecarea, moartea cuiva. „De două nopți aud cântând cioica/Și aș vrea să dau cu pietre-n ea să fugă, /... /Dar nu se poate alunga cu pietre/Și nu se știe pentru cine cântă” (Cioica).

Deși poezia ei uneori incomodă poartă pecetea timpului în care a trăit marcând-o. Uneori asistăm la o schimbare de registru în ceea ce privește stările pozitive și negative. Stările negative fiind oarecum predominante într-o bună parte a poeziei sale

În poemul Vis, ea se destăinuie că știe „Să cânte pe inimă ca pe o frunză de fag”. Inima este organul vital al omului în și din care intră și ies sentimentele de iubire, ură, discordie, repulsie. Poeta are conștiința responsabilității sale când zice „Stau oamenii-n drum să mă audă cum cânt, /Și se întreabă ce pasăre sunt”, ea știe că este o pasăre care își cântă singurătățile și durerile celor care o ascultă.

Prin poezia sa Ileana Mălăncioiu pare să fi trăit într-o lume a vieții și a morții. Moartea o înfioară, o deprimă. „Eu rămân tăcută-n preajma trupului ce se lungește/Și se leagănă în aer parcă anume ca să știu/Că din el acum se vede doar o umbră și o lumină/Dată de acea putere de a fi fost odată viu/Dar lumina este rece și încep să mă cutremur/Ca în jur nu văd nimica și încep să-i dau ocol/Până când se rup în nopte funiile de pe oase/Și dispare fără urmă trupul atârnat în gol” (Boul jupuit).

Un alt element religios este rugăciunea, un alt fel de rugăciune decât am fi tentați să credem. O rugăciune pentru semenii, ca o luare aminte a unei învățături/avertizare:” Cine crede în răpire răpit să fie/Cine crede în gresie, gresie cenușie să fie/, cine crede în ochiul tău să se zbată/Ca pleoapa lui vie și adevărată/”. Ultima strofa poate fi privită ca o rugăciune protest în care poeta declară și se subînțelege subtil că, nu mai are nimic de pierdut în această lume:” Nu pot trece neștiută prin lume/Luați-mi aura ei diafană, /Luați-mi clopoțelii șarpelui, /Luați-mi degetul de pe rană.” Primul vers sugerează un crez personal, acela al unicității persoanei cu atât mai mult al poetei, al insului care lasă ceva în urma lui și spune „Nu pot trece neștiută prin lume”. Se adresează apoi acelor pe care-i îndeamnă să-i ia „aura lumii” adică frumusețile lumii, apoi „clopoțelii șarpelui” adică înțelepciunea, rațiunea, gândirea, șarpele este simbolul înțelepciunii, motivul șarpelui preluat din Sfânta Scriptură. În ultimul vers cuvântul rana semnifică durerea, neîmplinirea iar degetul de pe rană poate fi credința care ajută, mângâie.

Poezia” Cântec de bucurie” este singura poezie în care se întâlnește cuvântul bucurie „Cântec de bucurie că ori încotro mă duc/Duhul tău mă întâmpină blând și îmi spune/Ca din el vin și-n el mă voi întoarce/În ceasul în care soarele meu va apune/E amiază și soarele este încă sus/și mă uit cum razele lui cad mereu/ca niște săgeți ascuțite pe care/le frânge încă osul pieptului meu/O cât de bine este să le vezi izbind/în pielea înnegrită asemeni scoarței unui copac. Aici se pare a fi o sintetizare a credinței în Dumnezeu, recunoașterea Lui, omniprezenta,” ori încotro mă duc duhul tău mă întâmpină blând”, recunoașterea ca și Creator al lumii și al omului” că din El vin și –n el mă voi întoarce “și conștientizarea faptului că suntem trecători, călători pe acest pământ, lumea aceasta este una de trecere spre Cealaltă “mă voi întoarce în ceasul când soarele meu va apune “

BIBLIOGRAFIE

1. Dumitru Micu, *Istoria Literaturii Române, de la creația populară la postmodernism*, ed. Saeculum I.O., București, 2000;
2. Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent, Poezia română contemporană*, ed. Eminescu, 1975;
3. <http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259/-semnificaia-apei-i-fntna-ca-simbol-sacru-n-viaa-tradiio>
- 4.. <http://egophobia.ro/11/critica.html5>
5. Ileana Malancioiu, *Poeme*, ed. Albatros, București, 1980, cu un Cuvânt înainte de Lucian Raicu, p.5
6. Ion Holban, *Literatura Română de azi. Poezia Proză*, ed. Tipo Moldova, Iași 2012;

THE TYPOLOGY OF THE METATEXT IN ALEXANDRU GEORGE'S PROSE: *DIMINEAȚA DEVREME*

Valentina Iliescu

"Transilvania" University of Brașov

Abstract: The proposed theme aims to highlight the novelty of the report author-narrator-character in Romanian prose, specifically of the writer, member of the "School of Targoviste" – Alexandru George. Study, with no illusion and no intention of completeness, it stops for some reason, the novel Dimineața devreme (Early morning). This article is considering a research on the trends in the narrative: the deconstruction of the traditional narrative text, the uncertain identity of the narrator, the amalgamation of temporal succession, ironic distance of the narrator, allusive effects of the structure, comic-bookish, updating the phatic function, involving the reader through the play of the person used, the association of the lecturer in the description. Transtextual network connections is complex, this matrix amplifying and inserting in a common manner, already classical for a dispersed sequences of intertext or metatext "buried" in the text. It is about a true transtextual network formed by both genders, relationships, inter and metatextual.

Keywords: narrative perspective, typology, temporalization, transtextuality, structure.

Reflecțiile asupra literaturii și anume: teoria literaturii, istoria literaturii și critica literară au dat naștere în secolul XX unui nou concept critic: metaliteratura. Termenul de metaliteratură a apărut ca o necesitate asupra schimbărilor literare ce au loc pentru "a o explica și a o sistematiza", dar și pentru modul în care se realizează literatura propriu-zisă prin diferite "artificii" artistice la care recurge: "citatul, motto-ul, adaptarea, prelucrarea, imitația, parafraza, pastișa, parodia, intertextualitatea. Or, literatura existentă constituie fundația pe care, prin care, din care se fac alte texte literare, fiind o modalitate de transformare a literaturii în însăși substanța scrisului."

Conform criticului francez, Gerard Genette, "intertextualitatea nu reprezintă un element central al textului, ci o relație transtextuală asemeni altora. Iar textul nu trebuie evaluat în singularitatea sa, de vreme ce el se conturează ca produsul unei transtextualități, al unei relații flexibile cu alte texte." (***, *Colocvii teatrale*, Editura Artes, Iași, 2007) Unul dintre raporturile pe care le presupune transtextualitatea este metatextualitatea.

La nivel românesc, în concordanță cu transformările care au avut loc în secolul XX, trebuie remarcate noutățile în planul textualității precum și cele ale speciei literare. Evidentă în perioada prozei postmoderne este polifonia, un principiu de bază al narațiunii, atunci când intervine problema schimbării vocilor narative, dar și a construcției românești, dacă există inserări textuale, altele decât cele ale textului propriu-zis al romanului. Pentru început, lasând deoparte multiplele sensuri ale termenului, este de remarcat, atunci când este vorba de românesc, implicarea celei mai importante metode de realizare a polifoniei: diversificarea instanței narative, dar și interactivitatea personaj – narator.

Proza postmodernă românească este definită prin intermediul dorinței speciale pentru multiplicarea instanțelor narative, incitând la lectură imediată deoarece pune cititorul în situația implicării directe în jocul textual al autorului.

Romanele polifonice se clasifică în funcție de modul în care sunt introduse pasajele narative care au la bază schimbarea instanței narative. Acest fenomen presupune atribuirea

consecventă, dar și alternativă a unor pasaje cu naratori diferiți, dar mai poate constitui și un transfer al planurilor narative realizat între un eu narat și unul narant.

O primă modalitate de realizare a polifoniei și a schimbării instanței narative fie succesiv, fie alternant este aceea a statutului de narator îndeplinit de diverse ipostaze narative, printre care se numără cele “tradiționale” specifice structurii românești, omniscient și abstract, dar și naratorul ilustrat ca narator în momentul în care acesta intervine metatextual în realizarea operei sale. Reprezentativ este noul “actor” al operei, personajul-autor, participant activ la acțiune, acesta dă posibilitatea ilustrării procesului de creație a romanului, care trece de pe plan secund, pe plan principal, întreaga atenție concentrându-se asupra acestui proces. Acțiunea romanului se revelează în paralel și ilustrează două perspective: una a acțiunii narate și cealaltă a procesului de creație realizat de personajul-autor vizibil publicului.

Focalizarea asupra tipului narațiunii presupune, pe lângă o alternanță narativă și una temporală, pendularea între timpul evenimentelor, timpul “prezent” și timpul “trecut”. Sustragerea temporală are la bază lipsa concordanței dintre timpul real al evenimentelor și cronologia ideală a narării de tip proustian, narațiunea propriu-zisă fiind constituită în mare parte de evocarea ulterioară a unor evenimente marcante.

La acest tip de polifonie se înscrie și Alexandru George, membru al “Școlii de la Târgoviște” cu romanele sale. Ca autor de proză, afirmă Mircea Zăciu, “Alexandru George se mișcă la confluența dintre spiritul decadentist și ispitele metaliteraturii, dintre rafinamentul estetizant al descrierii și ficțiunile livești de factură borgesiană, dintre pasișă ironică și intertextualitate. Nu-i lipsesc scriitorului nici imaginația povestitorului clasic, predispusă la tot soiul de înscenări epice, de la nuvela polițistă la povestirea de groază, și nici înclinația de tip manierist către contrafacerea subtilă. Sensibilitatea artistică a lui George pare contaminată, în fondul ei cel mai adânc, de artificii culturale, precum fierul de rugină.”

Un roman demn de discutat pe această temă este *Dimineața devreme*. Însuși Alexandru George afirma despre romanul său: “O glumă de vacanță pare această carte, pentru că povestește peripețiile unui elev în zilele de răgaz de dinainte și de după data fatidică a izbucnirii celui de-al II-lea Război Mondial. Numai că aceste zile, începute întotdeauna devreme, sunt umplute cu năzbâtii și lecturi de romane de aventuri și de senzație, așa că invaziei fără precedent a Istoriei, el îi opune adevăratul rost al existenței, care este ficțiunea, totdeauna mai de înțeles decât realitatea, pentru că exclude absurdul”. (Alexandru George, *Dimineața devreme*, 2001: 200)

Tema propriu-zisă a romanului ar putea fi formulată astfel: un băiețandru aflat la început de liceu resimte destul de aprig veștile și transformările începutului marelui Război din perioada 1939-1945, la nivelul la care pot fi ele resimțite în localitatea Pucioasa, stațiune balneară, loc în care adolescentul mergea aproape în fiecare vacanță de vară cu mama sa la tratament. Esența temei romanului nu pare a fi, însă, aceasta, ci mai degrabă “exploatarea și transformarea omului de către text”. (George Pruteanu, “Transformarea omului de către text”, *Convorbiri literare*, nr. 6, iunie 1987)

Intriga *Dimineții devreme* este concentrată astfel: plecarea la Pucioasa avea drept scop problemele reumatice ale mamei, care o obligau să meargă în fiecare an la tratament. Pe parcursul călătoriei, în tren, naratorul asocia discuțiile pe care le auzea despre Războiul care putea izbucni oricând cu acțiunea romanului îndrăgit și pe care îl învățase aproape pe de rost, *Ultimul Mohican*. Roman în care atenția naratorului rămăsese fixată asupra indienilor care trăgeau cu săgeți în locuitorii tribului Maqua, dar intervenea o deosebire: englezii, de această dată, erau aliați și nu dușmani așa cum era precizat în roman. Tânărul poartă cu el un roman din colecția “Excentric-club”, *Crima din grotă*, pe care îl va lectura împreună cu cititorul pe tot parcursul romanului. Astfel, acțiunea operei va pendula între întâmplările eroului *Crimei din grotă*, Percy Stuart, preocupat de aflarea adevărului crimei din grotă, și peripețiile tânărului - narator în stațiunea în care își petrece două săptămâni: ieșirile în oraș, escapadele

în grădină, informarea din ziarele vremii cu privire la Război, joaca împreună cu refugiații polonezi, pregătirea în caz de război.

Povestirea romanului este, însă, una aparte deoarece, pe tot parcursul lecturii, cititorul este antrenat în actul lecturii tocmai datorită trecerii în “zig-zag” de la un episod al naratorului-personaj, la un alt moment din viața personajului Percy Stuart. Tensiunea este creată în acest caz din două perspective, una a întâmplărilor adolescentului, alta a personajului care îl fascina pe acesta, presărată cu un fin umor intelectual. Pe tot parcursul romanului, naratorul intervine cu propriile comentarii influențate de experiența lecturilor pe care o avea: “Era cu neputință ca tânărul Artur Durand să fie vinovatul, am gândit eu; niciodată o enigma nu se soluționa atât de repede sau nu-și găsea drumul spre rezolvare atât de simplu, din primul capitol” (Alexandru George, *Dimineața devreme*, 2001: 18), alteori naive, specifice vârstei: “Ce puteam gândi eu? Oricât de neînțeleasă, alianța acesta dovedea că englezii și francezii nu își îngropaseră în pământ securile de război, ci le scosese și le agitau la lumina soarelui, invocându-l pe Marele Spirit, dar, de data aceasta, împotriva unui inamic comun.” (idem, 2001: 8), dar și cu o oarecare înțelepciune persiflantă a omului matur: “Iată că istoria, cum spunea Hegel, văzându-l pe Napoleon intrând victorios în Jena, încălecăse pe cal, dar nu pornise încă la acțiune, aveam să înțeleg peste câțva timp” (ibidem, 2001: 6).

Fuziunea dintre cele două tipuri de mentalități, a adolescentului și a adultului, precum și trecerea de la o narațiune la alta, incită cititorul în a bifa două romane, unul al naratorului și altul al naratorului-autor, “un roman în roman”. *Crima din grotă*, “romanul din roman”, este redat de Alexandru George la nivelul unui roman complet, fără a lăsa impresia cititorului că este o parafrază a unei anumite acțiuni, dovadă a faptului că autorul este un cititor subtil și extrem de documentat, care reușește să redea stilul literaturii de consum. Printre aventurile naratorului și cele ale personajului îndrăgit, Percy Stuart, se pot remarca și episoadele referitoare la repercurșiunile marii conflagrații din Europa, cărora adolescentul-narator nu le poate sublinia adevărată lor importanță.

Romanul menționat, *Dimineața devreme*, este un roman care nu are o narațiune coerentă, nu ilustrează o cronologie la nivelul evenimentelor, cronologia poate fi identificată doar dacă cele două narațiuni ar fi separate, specificate de cele două tipuri de naratori, homodiegetic și heterodiegetic. Ceea ce reprezenta timpul evenimential este deturnat, putând fi identificate alte “tipologii” narrative deoarece înlănțuirea succesivă a întâmplărilor este eliminată, acțiunea nu mai este centrată pe un singur nucleu narativ, iar întâmplările sunt eliminate. Acest lucru este valabil pentru primele doisprezece capitole ale romanului lui Alexandru George, un roman al creării prin actul lecturii. Tot în acest roman, intervențiile critice ale naratorului reliefează rafinamentului unui eseist documentat cu privire la romanul ce se crează sub ochii cititorului, *Crima din grotă*, așa cum și evenimentele politice și militare din acea perioadă, cel de-al doilea Război Mondial, sunt redată cu o oarecare naturalitate, fiecare dintre acestea reprezentând planuri narrative distincte, dar substituite sub un singur titlu: *Dimineața devreme*. Scrierea lui Alexandru George este una conform spuselor lui Tudor Cristea: “jonglează grațios-ludic sau grav cu noțiunile de viață și text, dezbate problema autenticității reprezentării literare, include texte produse de personaje (ca la Gide, Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade) sau reflecții asupra producerii textului și a procesului de semnificare, optând adesea pentru persoana întâi și tulburând voit granițele dintre autor, narator și personaje.” (“Alexandru George – 80 – Autenticitatea ficțiunii”, “Agero”, 2014)

Relatarea din acest roman reprezintă non-acțiune, suportul epic propriu-zis al acestuia fiind reprezentat de intervențiile naratorului, trăirile sale interioare resimțite în înlănțuirea prezentă a naratorului și declanșate fie de lectură, fie de evenimentele care au loc în acea perioadă. Lipsa acțiunii în plan narativ determinată de timpul evenimential al relatării este o trăsătură des întâlnită în literatura contemporană. Structura romanului este una sinuoasă de

tipul unei elipse helicoidale care se dezvoltă pe verticală, narațiunea având același tip de nucleu epic, însă redată pe o cronologie narativă diferită, în funcție de timpul prezent al redării, prin acronii: analepsă și prolepsă. Amânarea epicului are ca scop transformarea parodică a valorilor tradiționale prin intermediul căreia se definesc trăsăturile operei scriitorului “Școlii de la Târgoviște”: defragmentarea, ambiguitatea, subiectivizarea, eliminarea granițelor temporale și narrative. Prolepsele nu mai sunt generatoare de tipologii narrative, ci au rolul de a elimina convențiile compoziționale, parodiind instanțele narrative (autor, narator, personaj). Narațiunea este deconstruită până la pierderea unității, devenind “parte integrantă a textului universal”.

Temporalizarea este strâns legată de “viteza” narațiunii, prin intermediul acesteia ritmul narațiunii se schimbă și își schimbă și percepția în funcție de dilatarea sau comprimarea temporală, dinamizând sau nu textul. Naratorul nu mai deține controlul absolut asupra personajelor, nemaiputând să le mai manipuleze, rolurile inversându-se, iar el devine cel manipulat de personaje; fără ele nu poate lua naștere opera.

Tiparele narrative ale polifoniei ca efect al distorsionării construcției romanelor a fost discutată de către Jaap Lindvelt în studiul său *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*. Pe baza teoriei lui Lindvelt, în romanul lui Alexandru George se pot distinge tiparul monoscopic și cel polisopic în narațiunea homodiegetică. “Funcțiile de narator și de actor sunt îndeplinite de același personaj ca eu-narant și ca eu-narat. Eul-narant se deosebește și după importanța rolului pe care îl joacă în istorie ca eu-narat. El poate figura ca protagonist sau ca actor de importanță secundară, jucând rolul de martor.” (Jaap Lindvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie și analiză*, 1994: 71) Narațiunea homodiegetică la Alexandru George este una de tip eu-narant-protagonist: “Se terminase, nu mai simțeam nicio plăcere să mă duc la plimbare în «centru»; aveam să fac totuși și în dimineața aceea, într-o scurtă trecere, pentru a cumpăra, ca de obicei, ziare, dar numai atât, pentru că epuizasem descoperirea a tot ceea ce ar fi putut fi interesant în oraș.” (Alexandru George, *Dimineața devreme*, 2001: 97), care se îmbină cu una de tip eu-narant-martor, “Ei bine, în toată această împrejurare extraordinară, cel care urma să facă dovadă de curaj și să joace rolul victimei, să se lase salvat de ceilalți de sub dărâmături, să fie dus cu targa pentru a primi primul ajutor de la niște doamne competente era el, Mielu!” (idem, 2001:79)

Cititorul devine la rândul lui instanța narativă, deoarece conștiința sa problematizează și reflectă structura romanului. Traversarea continuă a planurilor narrative definește construcția epică a prozei lui Alexandru George, de tipul polifoniei ca rezultat al distorsionării structurii romanești. Interesul scriitorului pentru arhitectonica epicului vine ca un efect al generației literare din care face parte, “Școala de la Târgoviște” stabilind noi relații între instanțele narrative, provocând cititorul tocmai pentru că în interiorul operei se creează o însumare a funcțiilor îndeplinite de autor, narator și personaj, divizând opera prin diferite tehnici scriitoricești, în vederea distrugerii unității compoziționale.

Romanul lui Alexandru George devine un roman experiment, un metaroman, în care ordinea elementelor narațiunii este deviată, epicul nu mai constituie un nucleu, iar scopul operei este de parodiare a romanelor de aventuri și de stabilire a intertextualității cu alte texte literare. În *Dimineața devreme* sunt inserate în povestirea propriu-zisă pasaje din romanul care “se crează”: “«Dragă Artur, sunt consternat de cele întâmplate. Mă voi strădui din răputeri să-ți dovedesc nevinovăția. Te implor să nu faci vreo faptă necugetată, care apoi nu s-ar putea repara! Așteaptă liniștit ora eliberării duminică. Peste câteva zile te asigur că vei fi liber! Al duminică, Percy Stuart»” (ibidem, 2001: 35), citate din alte romane deja existente: “În același timp, și în mod treptat, o dată cu această sporire a definirii și a intensității lucrurilor pe care le simțim, consecutiv creșterii în vârstă, o altă schimbare se produce în sfera intelectului, grație căreia toate lucrurile sunt transformate și văzute prin mijlocirea unor teorii și asociații întocmai ca prin niște ferestre colorate. – Robert-Louis Stevenson, *Joc de copil*” (Alexandru

George, *Dimineața devreme*, 2001: 19), fragmente din articolele de ziar: “«Acesta bombardamente barbare, care, după cum relatează agențiile de presă aliate, au devastat capitala Poloniei, au ucis mai mulți civili decât militari; ele reprezintă o expresie a felului inuman și absurd în care duc războiul germanii. Foarte curând ei își vor epuiza stocul de bombe cu care nu au făcut decât să dezorganizeze viața civilă, în timp ce trupele poloneze păstrează pozițiile și continuă să lupte cu înverșunare.»” (idem, 2001: 139), sau chiar bancuri: “Sunt uimit! De oricare roman îți vorbesc, l-ai citit! Mă întreb: când ai dumneata atâta timp ca să dai gata maldăre de file? Oare nevasta dumitale nu e niciodată acasă? Ba da. Timp am însă berechet. Citesc totdeauna când nevastă-mea se îmbracă.” (ibidem, 2001: 53), narațiunea devenind una eterogenă, fără o ordine narativă, astfel părăd un roman palimpsest, o înlanțuire de informații.

La baza acestui roman este evident și romanul-document, parodie la romanul tradițional, unde firul narativ este deconstruit de intervențiile inserate ale “noii narațiuni”. Această formulă are drept scop ascunderea subiectivității naratorului, așa cum afirma și Alexandru George într-un interviu: “În romanul *Dimineața devreme*, cel care vorbește și spune «Eu» este un copil cu creierul intoxicat de literatură, de romane de senzație care-i marchează și structurează existența până la confuzie”. Nu trebuie interpretat ca o biografie cu toate că este prezent acel «eu», rolul lui este acela de eliminare a obiectivismului și instaurare a narației subiective prin falsificarea persoanei, intervenția directă în text, utilizarea stilului indirect liber. Această modalitate de schimbare a persoanei produce trucarea subiectivității, fiind resimțită în text doar prin pasaje în care naratorul intervine cu propriile comentarii asupra evenimentelor sau folosind un stil indirect liber. În acest tip de roman specific perioadei postmoderne, statutul instanței narative se schimbă, autorul negându-i autoritatea naratorului, plasând propriile comentarii sau pe cele ale cititorului, strecurând sintagme care denotă incertitudinea: “Eu așa gândeam și probabil că și Percy Stuart făcea ipoteze asupra ciudatelor plimbări ale bătrânului care, la vârsta lui, pe apele destul de neliniștite, puteau prezenta unele riscuri.” (idem, 2001: 65) Această schimbare duce la concluzia conform căreia naratorul își pierde dreptul de a mai controla personajele, el fiind ironizat de personajele sale.

Dimineața devreme este un roman care se pliază foarte bine pe principiile romanului postmodern, tocmai datorită preferinței pentru narațiunea homodiegetică, permisiv pentru interiorizarea textului, subiectivizarea evenimentelor și a trăirilor. Fragmentarea, indeterminarea, ambiguitatea dată de identitatea autorului, naratorului și a personajelor denuște relația de interdependență între aceste elemente enumerate, în ideea în care persoana și timpul sunt cele care definesc tipurile narative și stilurile limbii. În romanul dezbătut, stilul indirect liber, la rândul lui, devine o modalitate de realizare a intertextualității. Astfel, Alexandru George parodiază trecutul, dobândind valorile acestuia într-o manieră ludică și chiar ironică.

La nivelul textului, narațiunea se împletește cu descrierea, iar diferența dintre cele două este dată de axele sintagmatică și paradigmatică, narativul se plasează în plan sintagmatic, prin structura temporală și înlanțuirea evenimentelor, iar descriptivul în plan paradigmatic, ca opozant al narațiunii și dialogului. Interdependența dintre cele două moduri de expunere se plasează între static și dinamic; dinamismul narațiunii necesită o pauză dată de descriptiv pentru creionarea spațiului desfășurării evenimentelor, a timpului acțiunii și a personajelor care construiesc acțiunea propriu-zisă. Pledarea spre latura descriptivă a scriitorului vine din dorința de fragmentare a textului, dar și a faptului că pasaje descriptive anulează temporalitatea, la nivel textual nefiind posibilă decât o dilatare temporală și o viteză narativă mică, descrierea amânând epicul.

Raportat la maniera ludică de scriere a romanului, Alexandru George pare a apela la asimilarea valorilor trecutului cultural, depășind totuși prin atitudinea față de estetic. Maniera

în care este reprezentat romanul pare o criză de inspirație deoarece apelează la ironizarea condiției de autor, narator și personaj, guvernarea întregii opere fiind textul însuși, mai exact, legătura dintre el și celelalte texte universale. Așadar, intertextualitatea este dată de descrierea parodică, eliminând instanțele narative și defragmentând textul. În această situație se naște o nouă instanță narativă: cititorul. Cititorul participă activ la crearea operei, reorganizând nucleul epic și realizând o ordine cronologică, dând sens relatărilor. Chiar dacă pare că autorul ar fi dispărut la nivelul operei, el este prezent prin intervențiile permanente din interiorul textului, infuzând cu naratorul și personajul.

În concluzie, *Dimineața devreme* este romanul care are ca obiect al tipologizării “palimpsestul” conform afirmațiilor lui Gerard Genette: “transtextualitatea ca obiect al poeziei; tipurile ei: intertextualitatea, «relația de coprezență a două sau mai multe texte» (citatul, plagiatul, aluzia), paratextualitatea (titlu, subtitlu, prefețe etc.), metatextualitatea (relația de comentariu), arhitextualitatea (relația textului cu genul sau specia), hipertextualitatea – relația de derivare a unui hipertext dintr-un hipotext; imitație și transformare, pastişă, parodie, eroi-comic, travesti, șarjă, *à la manière de*, forgerie, transpoziție.” (Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, 1994: 41) Romanul, care pare o joacă de copii, este un exemplu literar demn de studiat din perspectiva naratologiei în concordanță cu schimbările novatoare care au avut loc în plan textual odată cu dezvoltarea grupului “Școlii de la Târgoviște”, trecând peste normele literaturii și apelând la teoria literară, a textualității, esteticii și eseisticii, ajungând până la critica literară. În această manieră se crează o “trans-literatură”, combinare a literaturii vieții interioare și exterioare.

Recunoaștere internațională: Această lucrare este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID134378 finanțat din Fondul Social European și de către Guvernul român.

Bibliografie

- Adam, Jean-Michel, Revaz, Françoise:** *Analiza povestirii*, Institutul European, Iași, 1999
- Barthes, Roland:** *Romanul scriiturii- antologie*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1987
- Blanchot, Maurice:** *Spațiul literar*, Editura Univers, București, 1980
- Călinescu, Matei:** *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii. Cu un eseu despre „Oralitate în textualitate”*, Editura Polirom, Iași, 2007
- Călinescu, Matei:** *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Polirom, Iași, 2005
- Genette, Gerard,** *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994
- Genette, Gérard:** *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 2002
- George, Alexandru:** *Dimineața devreme*, Editura Bibliotheca & Pandora – M, Târgoviște, 2001
- Hăulică, Cristina:** *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, Editura Eminescu, București, 1981
- Hoinărescu, Liliana:** *Structuri și strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, București, 2006
- Hutcheon, Linda:** *A Theory of Parody*, London and New York, Methuen, 1985

Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana: *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Editura Academiei Române, București, 1991

Ivăncescu, Ruxandra: *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999

Krieger, Murray: *Teoria criticii. Tradiție și sistem*, Editura Univers, București, 1982

Kristeva, Julia: *Problemele structurării textului în "Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971"* (ed. Adriana Babeți), Editura Univers, București

Lefter, Ion Bogdan: *Primii postmoderni: „Școala de la Târgoviște"*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003

Lintvelt, Jaap: *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie și analiză*, Editura Univers, București, 1994

Manolescu, Nicolae: *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Vol. 2. Proza și teatrul*, Editura Aula, Brașov, 2001

Mihăilă, Ecaterina: *Text și intertextualitate*, în *Studii și Cercetări Lingvistice*, 1-XXXVI, ian-febr., Editura Academiei, București, 1985

Mușat, Carmen: *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998

Plett, Heinrich: *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, Editura Univers, București, 1983

Ricardou, Jean: *Noi probleme ale romanului*, Editura Univers, București, 1988

Spiridon, Monica, Lefter, Ion Bogdan, Crăciun, Gheorghe: *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998

Ulmu, Bogdan, Ciobotaru, Anca, Trache, Alina, Misievici, Cristina: *Colocvii teatrale*, Editura Artes, Iași, 2007

Zafiu, Rodica: *Narațiune și poezie*, Editura All, București, 2000

<http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/CULTURA/Alexandru%20George%20-%2080-%20autenticitatea%20fictiunii%20de%20Tudor%20Cristea.htm>
<http://atelier.liternet.ro/articol/684/Daniel-Cristea-Enache-Alexandru-George/Alexandru-George-Nu-discut-carte-cu-tratez-subiectul-ei.html>

FIGHTING FOR THE NATIONAL UNIFICATION – *ROMÂNUL* NEWSPAPER (1914-1918)

Carmen TÂGȘOREAN

”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: During WWI the Romanians from Transylvania had, for the first time, a real chance to choose their future, to unite with the Old Kingdom of Romania. In this context, the Romanian newspapers from Transylvania played an essential role, being the connection between the public opinion and the community leaders. Aware of this role, the Hungarian authorities tried in any possible way to limit the Romanians’ liberty of expression. Due to its political orientation, Românu (The Romanian) was one of the newspapers that were closed down by the Hungarians shortly after the outbreak of the war. The purpose of this study is to present the activity and to analyze the articles published by Românu (The Romanian) during WWI.

Keywords: newspaper, Românu, WWI, national unification, censorship

Prima mare confruntare mondială care a determinat o transformare radicală a hărții geo-politice europene a oferit românilor șansa reală de realizare a uniunii naționale. Pentru românii din Transilvania, bătălia nu se ducea doar în teatrele de operațiuni, unde țărani ardeleni erau prezenți într-un număr mare în armata austro-ungară, ci, în special, în sufletul ardelenilor. Majoritatea intelectualilor din Ardeal luptaseră timp de decenii cu propriile arme – scrisul – să creeze și să consolideze în conștiința românilor ideea de unitate cu România, iar izbucnirea conflictului militar reprezenta „speranța că din acest război va ieși un bine mare pentru poporul românesc.”¹ Prin unirea tuturor teritoriilor locuite de români, România câștiga noi teritorii, dar, în primul rând „se îmbogățește cu sufletul neamului de peste Carpați, care a ars atâta vreme de dragoste, de nădejde și de așteptare.”² În acest război psihologic spiritele luminate ale Ardealului, oamenii de cultură sau jurnaliștii, încercau să contracareze propaganda și manipularea autorităților maghiare, prin intermediul campaniilor de presă. Așa cum remarcă și Sextil Pușcariu „Gazetele! Ce rol important au avut ele în acest război!”³ Rolul presei în Ardeal nu era acela de a-i „învăța pe români că sunt români”, ci de a-i învăța pe țărani „ce mare și vechi e acest neam, câte fapte de vitejie și ce operă de cultură a îndeplinit”.⁴ Românii din Transilvania au câștigat în primul rând bătălia psihologică cu autoritățile maghiare, unitatea sufletească conducând la o unitate de opinie: „Ceea ce face ca națiunea să se mențină și să se înalțe este forța morală, rezumată în cea mai concentrată formă a conștiinței sociale, în ideea de Patrie.”⁵ Paradoxal, ajutorul a venit și de la autoritățile maghiare care, prin aplicarea unei cenzuri drastice chiar și înainte de declanșarea Marelui Război, îi întăriseră din punct de vedere psihologic pe luptătorii pentru unitate națională, pe cei care promovau valorile, tradiția și istoria românilor. Nici chiar numeroasele procese și

¹Sextil Pușcariu, *Memorii*, Editura Minerva, București, 1978, p. 9.

²Ion Agârbiceanu, *Acțiunea României. Valoarea etică a ei*, în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 197, 21 septembrie/04 octombrie 1916.

³Sextil Pușcariu, *op. cit.*, p. 16.

⁴N. Iorga, *Transilvania V. Viața românească în Ardeal*, Ed. Saeculum I.O., București, 2008, p. 197.

⁵D. Gusti, *Sociologia națiunii și a războiului*, Editura Floare Albastră, București, 1995, p. 135.

amenzi pe care erau obligați să le plătească nu îi determinau să renunțe la ideile lor: „plouă procesele de presă peste munți: cel dat în judecată poate fi sigur de osândă, dacă n-are sprijinuri puternice printre aceia a căror vorbă află trecere și la români, dar și la unguri.”⁶ Tribunalele din Ungaria au dictate, în perioada 1887-1896, sentințe care cumulate însumau 50 de ani de închisoare și 200.000 de coroane amendă. În aceste condiții oricine și-ar fi putut forma o opinie deformată asupra activității jurnaliștilor ardeleni: „S-ar putea crede, văzând acest potop de condamnări, că ziarele naționalităților sunt scrise de nebuni furioși, de sălbatici posedați, care de dimineața până seara îi atâță la revoltă pe cetățenii liniștiți care se bucură de privilegiul de a fi membrii «națiunii maghiare unitare».”⁷ Ținând cont de faptul că, în majoritatea cazurilor, individul își formează opinia asupra unui subiect în funcție de părerea grupului social căruia îi aparține, a familiei sau a ziarului favorit, informațiile comunicate prin intermediul presei devin de o mare însemnătate⁸. Avizați asupra direcției în care se îndreptau simpatiile intelectualilor români, autoritățile maghiare și-au „dublat vigilența”, rezultatele fiind vizibile imediat: ziarele românești care nu fuseseră suspendate erau supuse cenzurii drastice, fiind nevoite să plătească statului maghiar amenzi usturătoare⁹.

Condițiile nefavorabile în care presa din Transilvania era nevoită să funcționeze nu se datorau doar cenzurii și represiunilor din partea autorităților maghiare, ci și a emigrării unora dintre cei mai prestigioși reprezentanți care au decis să se refugieze în România de unde au continuat să transmită mesajul lor către români. Majoritatea publicațiilor din Transilvania, cu orientare naționalistă, „luptătoare pentru progres și păstrătoare ale bunelor tradiții”, apreciate atât de către intelectuali, cât și de către țărani, au fost suprimate imediat după declanșarea războiului. Un exemplu în acest sens este ziarul *Românul* care a apărut doar 18 luni după declanșarea războiului¹⁰. Lupta celor două cotidiane românești, care nu fuseseră sistate, pentru promovarea ideilor de libertate și unitate națională era contracarată de cele 17 publicații maghiare¹¹. Momentele dramatice pe care le traversa presa românească din Ardeal erau resimțite și de către cititori: „Siliți să citim foi ungurești în fiecare zi eram jigniți în sentimentele noastre naționale. Foile noastre românești ajunseseră într-o stare de plâns. Repetau ce scriau cele ungurești, îndrăznind din când în când să dea câte o reacție timidă.”¹² Cu atât mai mult trebuie să apreciem perseverența și spiritul de sacrificiu al acelor oameni pătrunși de sentimente patriotice deoarece, „fără neconținută lor luptă, ofensivă și defensivă de fiecare zi și de fiecare ceas, sufletul național anevoie putea să fie îndeajuns pregătit pentru războiul cel mare.”¹³ Trebuie menționat că există anumite condiții pentru ca propaganda să producă efectele scontate dintre care cea mai importantă este cunoașterea profundă a culturii și a resorțurilor psihologice ale publicului țintă¹⁴, astfel încât manipulatorul să poată declanșa „emoții, oricât de simple ar fi ele: plăcerea urmată de admirație, tristețe urmată de compasiune și de admirație pentru salvator, mânie urmată de indignare împotriva inamicului, speranță

⁶N. Iorga, *op. cit.*, p. 196.

⁷*Ibidem*, p. 282-283.

⁸Jean-Marie Domenach, *Propaganda politică*, Institutul european, Iași, 2004, p. 130.

⁹Charles Upson Clark, *United Roumania*, Dood, Mead and Company, New York, 1932, p. 108-109.

¹⁰Ioan Lupaș, *Contribuții la istoria ziaristice românești ardeleni*, Ed. „Asociațiunii”, Tiparul Tipografiei Poporului, Sibiu, 1926, p. 26-28.

¹¹Vasile M. Theodorescu, *Transilvania sub maghiari și români. Documentarea istorică a exercițiului dreptății românești și maghiare pe tărâmul cultural, național, social, politic, economic și legislativ*, Monitorul oficial și Imprimeriile statului, Imprimeria națională, București, 1941, p. 128.

¹²Octavian C. Tăslăuanu, *Trei luni pe câmpul de război. Ziarul unui român, ofițer în armata austro-ungară*, Depozitul general: Librăria Stănciulescu, București, 1915, p. 311.

¹³Ioan Lupaș, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁴Călin Hentea, *Arme care nu ucid*, Nemira, București, 2004, p. 75.

bazată pe plăcerea viitoare, frică întemeiată pe temeri prezente sau viitoare.”¹⁵ În acest context utilizarea propagandei ca mijloc de luptă a condus la sacrificarea adevărului¹⁶, „principala lecție de presă a primului război mondial fiind aceea a demonstrării neputinței mass-media de a se opune combinației irezistibile dintre imperativele politico-militare și apetitul patriotic al unei opinii publice dintr-o țară aflată în luptă pentru valorile și interesele sale supreme.”¹⁷

La scurt timp după declanșarea războiului, autoritățile maghiare au considerat necesară emiterea unei legi (IV din 1914) prin care se reglementa întreg procesul editorial, deoarece „media independentă de ierarhie, media constituită în grup propriu de interese, reprezintă un inamic deranjant, care amenință exact acest control.”¹⁸ Textul actului normativ, „de o patentă nesinceritate”, stipula la art. 1 „libera comunicare a ideilor pe calea scrisului și libera fondare a periodicelor”, pentru ca în articolele următoare să „condiționeze de așa manieră libertățile consacrate, încât finalmente le împiedică exercițiul până la suprimare”.¹⁹ Pentru a se asigura de aplicarea strictă a prevederilor legale au fost înființate „grupe de cenzură a presei”. Se interziceau ziarele din țările inamice, iar cele din România, în timpul perioadei de neutralitate, trebuiau aprobate de biroul din Viena. Cenzura fie interzicea apariția unui întreg articol, fie scotea anumite paragrafe considerate nepotrivite. În cazul în care nu existau suficiente articole, periodicele lăsau spații albe.²⁰ În cazul ziarului *Românul* aceste spații se întâlnesc rareori, dovadă că redacția avea pregătite articole suplimentare care să le înlocuiască pe cele cenzurate. În aceste condiții dificile, redacția *Românului* și-a continuat activitatea susținând ideea unității naționale a tuturor românilor. Scopul prezentului studiu este acela de a analiza activitatea ziarului *Românul* în perioada Primului Război Mondial.

„Cotidian politic cu pagina literară”, organul politic al Partidului Național Român, *Românul*, a văzut pentru prima dată lumina tiparului la Arad, în 11 ianuarie 1911, desfășurându-și activitatea fără întrerupere până la 28 februarie 1916, când autoritățile maghiare au decis sistarea apariției publicației. În intervalul 1916-1918 au apărut câteva numere. Ulterior, ziarul își va relua activitatea aparând cu întreruperi între 26 octombrie 1918-1922, 1927-1932 și 1935-1938²¹. Pentru a înțelege orientarea ziarului, este suficient să menționăm câteva dintre personalitățile ardeleni care făceau parte din colectivul redacțional: Vasile Goldiș, Al. Vaida-Voevod, Teodor Mihali, Iuliu Maniu etc., curajul manifestat de aceștia în lupta pentru realizarea idealului de unitate națională este binecunoscut. Programul ideologic al ziarului, prin care echipa redacțională își exprima crezurile, apărea în primul număr sub titlul *Către români!*, afirmând deschis lupta pentru promovarea ideii de unitate națională: „deșteptarea și întărirea conștiinței naționale prin luminarea sufletelor asupra marelui adevăr că drepturile naționale sunt condițiunea neapărat necesară pentru progresul economic și cultural”. Ziarul urmărea să concentreze în jurul lui acele spirite curate ale jurnalisticii române, dominate de „cel mai reductibil spirit de solidaritate națională” pe care să aibă curajul de a-l exprima în articolele lor. Această publicație reprezenta instrumentul prin care Partidul Național Român își promova ideologia, o publicație puternică, „capabilă să ducă

¹⁵Bernard Raquin, *Marile manipulări din epoca modernă*, Pro Editură și Tipografie, București, 2007, p. 11.

¹⁶Jean-Noel Jeanneney, *O istorie a mijloacelor de comunicare*, Institutul European, Iași, 1997, p. 127.

¹⁷Călin Hentea, *150 de ani de război mediatic. Armata și presa în timp de război*, Nemira, București, 2000, p. 40.

¹⁸Bogdan Teodorescu, *Cinci milenii de manipulare*, Tritonic, București, 2007, p. 247

¹⁹Vasile M. Theodorescu, *op. cit.*, p. 84-85.

²⁰Dan-Simion Grecu, *Cenzura corespondenței poștale în spațiul românesc (1914-1946)*, în Marian Petcu (coord.), *Cenzura în spațiul cultural românesc*, Ed. Comunicare.ro, București, 2005, p. 369-374.

²¹Eugen Simion et.alii, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 676.

lupta de revendicare națională.”²² Redacția a avut mereu în vedere acest legământ de credință, transmițând cititorilor, în pofida cenzurii, mesaje de încurajare, de păstrarea vie a speranței, devenind astfel liantul între ardeleni și liderii de opinie, respectându-și promisiunea făcută cititorilor. Demonstrând o mare capacitate de a utiliza contextele conflictului militar, eludând astfel vigilența cenzorilor, redacția reușește să publice un apel la deșteptare națională, oferind exemplul sau și altor state, precum Franța, Italia sau chiar Imperiul German. Apelul, publicat pe pagina întâi, venea de la București, un motiv în plus ca ardelenilor să li se transmită că forurile decizionale din Vechiul Regat susțineau ideea unității tuturor românilor. Era momentul mult așteptat, când „slăbiciunile nu mai sunt iertate. Se cere neamului românesc o clipă de energie, o clipă în raport cu eternitatea, i se cere să voiască, i se cere să poată, pentru că de aici încolo în adâncimea veacurilor să fie mare, să fie tare, să fie liber și stăpân pe ursita lui”. Era momentul mult așteptat care trebuia însă planificat cu precauție, fără a uita nicio clipă că exista o unitate sufletească care nu putea fi distrusă²³. Era o efervescență spirituală care putea fi cu greu controlată de autoritățile maghiare. Organizarea unui congres al diasporei s-ar fi putut transforma într-o problemă majoră pentru autoritățile maghiare datorită schimburilor de idei, însă războiul și mobilizarea probabil că au făcut ca la eveniment să participe mai mult liderii de opinie. Un articol informativ cu privire la acest congres, în care era deplânsă soarta românilor din Basarabia, creează contextul ideal pentru reafirmarea solidarității naționale²⁴. Chiar și la 25 de ani de la trecerea în neființă a lui Vasile Alecsandri, cuvintele poetului aveau darul de a face să tremure de emoție inimile românilor deoarece „El e poetul Unirii, pe care a servit-o cu credință. [...] prin naționalismul său înflăcărat, el a fost aceea ce este, prin afirmarea ideii naționale, el a devenit reprezentantul poporului. [...] Pentru noi Alecsandri înseamnă: unire, latinitate, românism, încrezător în tăria neamului, respingere hotărâtă a străinilor, care tind să ne copleșească”.²⁵ Datorită încrederii pe care ardelenii o acordau reprezentanților armatei, ofițerii gărzii naționale din Bihor au fost îndemnați să le vorbească țăranilor explicându-le necesitatea unirii cu România: „Cuvintele lor alese de-o pricepere firească și scâldate într-o inimă caldă de român au îndreptat voințele diferite spre idealul nostru măreț: unitatea politică a tuturor românilor.”²⁶ Momentele istorice prin care trecea națiunea română erau catalogate de către prim-ministru român Ion I. C. Brătianu, ca „cele mai covârșitoare clipe a istoriei lui”. Negocierile dificile pe care trebuia să le conducă îi încărcau sufletul și ar fi dorit să poată împărtăși și celorlați informațiile și demersurile pe care le făcea: „nimeni nu este mai dogorât ca el de setea de a spune într-o zi toate tainele diplomatice și greutățile cu care a luptat”.²⁷ Punând în balanță unitatea sufletească a unui popor și puterea economică a acestuia, prima va fi determinantă în conturarea destinului unei națiuni: „Uităm însă că încăierările armate sunt numai episoade în viața popoarelor, că însăși soarta unui popor atârână de o mulțime de alți factori și că dacă în lupte forța rămâne deasupra în însăși viața omenească rămân conducătoare și biruitoare puterile sufletești ale popoarelor. [...] Popoarele nu mor din voința și sila altor popoare mai mari, ci mor atunci când ele siluesc natura.”²⁸ Din fericire ziaristul considera că poporul român nu se încadrează în categoria popoarelor care vor muri, cel puțin nu curând, deoarece noi „n-am desconsiderat factorii de

²²I. Hangiu, *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicționar cronologic 1790-2007*, vol. I, 18 februarie 1790-decembrie 1916, comunicare.ro, București, 2008, p. 759-764.

²³C. Bacalbașa, *Avântul nostru*, în *Românul*, an V, 9 martie (24 februarie) 1915, nr. 43, p. 1.

²⁴Sa, *Solidaritatea națională*, în *Românul*, an V, 7-20 martie 1915, nr. 53, p. 1.

²⁵*Marele naționalist Alecsandri*, în *Românul*, an V, 23 august-5 septembrie 1915, nr. 183, p. 4.

²⁶Tr. Mager, *E timpul faptelor*, în *Românul*, an VII, 15-28 decembrie 1918, nr. 40, p. 2.

²⁷*România nevoită să părăsească neutralitatea. Cele mai covârșitoare clipe ale neamului românesc*, în *Românul*, an V, 14 - 27 noiembrie 1915, nr. 249, p. 3.

²⁸*Cum mor popoarele*, în *Românul*, an VI, 22-7 februarie 1916, nr. 29, p. 1-2.

ordin sufletesc, nu ne-am părăsit credința, obiceiurile, onestitatea, n-am întunecat principiul dreptății, n-am lăcomit la ceea ce-i al altuia. [...] Până când sufletul neamului nostru nu e necorupt, până când sămânța distrugerii nu va încolți din noi înșine, nu avem pentru ce ne teme de viitor.”²⁹ Astfel de mesaje cu o mare încărcătură patriotică erau publicate periodic, astfel încât ardelenii să nu uite niciodată pentru ce trebuie să lupte. Soarta țărilor mici a fost întotdeauna aceeași, ele depinzând de interesele și fluctuațiile statelor mari: „Țările mici știu acum că interesele lor numai atunci și atât sunt respectate de țările mari întrucât cadrează cu interesele de viață ale acestora. [...] Nimeni nu poate lua în nume de rău și nici nu ia ezitarea țărilor mici: ele sunt convinse că de interesele lor singure ele pot și trebuie să grijească”.³⁰

Fără a ieși din tiparul presei epocii *Românul* publică periodic anunțurile autorităților, informații de interes general, dar și articole cu privire la acțiunile de caritate menite să ajute familiile celor plecați pe front, copiii orfani sau pe soldații răniți. Ziarul face însă ceva mai mult: încearcă să creeze o punte între soldații plecați pe front și cei dragi rămași acasă. Pentru mulți dintre cei mobilizați era prima experiență pe care o trăiau departe de casă, într-un mediu ostil, iar publicarea scrisorilor trimise de pe front constituia un refugiu psihologic: făcându-i părtași pe cei de acasă, soldatul simțea că exista o speranță. Pe de altă parte, cei rămași acasă înțelegeau că sacrificiul tinerilor ardeleni nu putea și nu trebuia să fie zadarnic. Dintr-o scrisoare a preotului militar Ștefan Oprean aflăm un amănunt interesant care ne demonstrează „libertatea” și „drepturile” de care se bucurau soldații români din armata austro-ungară. Pentru ca scrisorile românilor să fie expediate spre destinatarii lor, acestea trebuiau să fie redactate în limba maghiară: „fiindcă trebuie să scriu în o limbă pe care cei de aici o înțeleg dacă vreau ca să mi se trimită mai departe scrisorile, te salut în limba ungurească.”³¹ Această situație provoca suferința soldaților, exprimată în poeziile populare pe care le trimiteau la redacția ziarului: „Dar nu-i bai că vom cădea/Numai drepturi de-am avea/ [...] /Că noi drepturi nu avem,/Și pentru ele luptăm/[...] /Să ne dea drepturi la sat,/Să-nvățăm noi românește,/Cum inima-n noi dorește...”³² Prin publicarea acestor detalii legate de dragostea față de limba română ardelenii erau încurajați să creadă și să își dorească realizarea unei uniuni a tuturor românilor.

Începând cu Primul Război Mondial se pot identifica două tipuri de jurnaliști: de teren și de „castel”, primii având rolul de a transmite informațiile, care apoi sunt prelucrate și sintetizate de cea de-a doua categorie³³. Din acest punct de vedere ziarul *Românul* a avut doar jurnaliști de „castel”, bine documentați care traduceau articole din presa străină. Cele mai numeroase preluări din presa străină aparțin periodicelor din Germania, Austria și Ungaria, constituind o dovadă a manipulării și a propagandei din acea perioadă. Lipsa corespondenților de teren a creat însă un neajuns: informațiile privitoare la desfășurarea operațiunilor militare erau, în majoritatea cazurilor, publicate cu întârziere, pierzându-și astfel valoarea. Mai mult chiar, datorită cenzurii și a restricționării accesului la teatrele de operațiuni, informațiile pe care le primeau erau de multe ori trunchiate, oferind o imagine deformată. Existau desigur și alte cauze, precum deficiența în aprovizionarea cu materie primă sau cenzura. Paginile ziarului sunt adesea aglomerate de rapoarte oficiale și de diferite comunicate utile cetățenilor. Așa cum remarca și Sextil Pușcariu acestea „erau atât de măiestrit ticluite, încât din ele aveai impresia că ești victorios chiar și când mâncai bătaie. Apoi venea parafrizarea lor, explicarea lor în articole de fond. De câte ori armatele austro-ungare învingeau, nu lipseau hărțile, de

²⁹Cum mor popoarele, în *Românul*, an VI, 23-10 februarie 1916, nr. 30, p. 1-2.

³⁰Țări mici și țări mari, în *Românul*, an VI, 24-11 februarie 1916, nr. 31, p. 1-2.

³¹Ștefan Oprean, *Din tabără*, în *Românul*, an IV, 3-16 august 1914, nr. 171, p. 5.

³²Când pleacă poporul la război, în *Românul*, an IV, 23 august -5 septembrie 1914, nr. 184, p. 4.

³³Călin Hentea, *op. cit.*, 2000, p. 9.

câte ori mâncau o bătaie, nu lipseau explicațiile”³⁴: „situația în partea vestică e schimbătoare, dar favorabilă”; trupele austro-ungare care au luat ofensiva în partea de nord sunt consistente și înaintază victorioase”³⁵ sau prezentarea lui Paul Hinderburg, un strateg cu un „talent scilipitor”, unul dintre „cei mai viguroși, mai desăvârșiți reprezentanți ai națiunii germane.”³⁶ Întotdeauna se utilizau adjective la gradul superlativ. Alte exemple sunt cele care descriu succesele înregistrate de armatele Puterilor Centrale: „coloanei noastre ce înaintază în sectorul din mijloc al Carpaților păduroși i-a reunit ieri să câștige teren și a capturat câteva sute de ruși” sau „Atacurile francezilor înnoite la Perthes le-am respins având dușmanul pierderi.”; „Afară de aceasta mai merită să fie remarcat că în Vosgii de mijloc trupele de ski au dat prima lor luptă împotriva vânătorilor francezi. Lupta a fost pentru noi favorabilă.”³⁷ Din categoria comunicatelor oficiale menționăm anunțurile cu privire la mobilizare³⁸, decorațiile obținute de soldații români care apar la rubrica „Eroii noștri”³⁹, lista persoanelor rănite⁴⁰, facilitățile acordate de autorități familiilor soldaților etc. Publicate fără niciun fel de comentariu din partea redacției par mai curând știri impuse de propagandă. Remarcăm că, dacă la început titlurile comunicatelor erau neutre, ulterior mobilizarea soldaților era considerată o jertfă, un sacrificiu.

O analiză a articolelor publicate în paginile ziarului ne dezvăluie că există câteva mari categorii de informații: generale, legate de război, informative și educaționale. Informațiile legate de mersul războiului erau de cele mai multe ori prezentate fără ca reporterul să intervină, dovadă a prezenței cenzurii. Se publicau frecvent articole în care se elogiau calitățile și reușitele armatei austro-ungare. Pe de altă parte, se publicau articole în care se laudau curajul și loialitatea soldaților români pe câmpul de luptă, eroism pentru care erau recompensați cu diferite distincții militare. Elogiul curajului soldaților români era făcut atât de români, de germani și de austrieci, dar nu și de maghiari. Contribuția detașamentelor românești era adusă la cunoștința publicului chiar de către un preot militar care descrie curajul de care au dat dovadă soldații regimentului 64 care „luptă cu cea mai mare vitejie”: „Comandanții regimentelor românești sunt cu toții pe deplin mulțumiți cu ținuta românilor noștri și la orice ocaziune își exprimă mulțumirea și recunoștința lor.”⁴¹ Colonelul Franz Wallner recunoștea curajul și devotamentul ardelenilor: „prin actele voastre de eroism ați stors admirația superiorilor voștri și ați silit dușmanul să respecte vitejia voastră.”⁴² Un argument în acest sens sunt articolele în care se critica atitudinea autorităților vizavi de dorințele soldaților de a avea aproape tricolorul românesc, considerat desigur o amenințare

³⁴Sextil Pușcariu, *op. cit.*, p. 16.

³⁵*Situația armatelor noastre*, în *Românul*, an IV, 21 august-3 septembrie 1914, nr. 182, p. 3.

³⁶*Hindenburg*, în *Românul*, an IV, 7-20 septembrie 1914, nr. 196, p. 2.

³⁷*Războiul. Telegrama oficiale*, în *Românul*, an V, 6 februarie (24 ianuarie) 1915, nr. 19, p. 3.

³⁸*Glotașii asentați în 1915*, în *Românul*, an V, 9 martie (24 februarie) 1915, nr. 43, p. 4; *Mobilizare generală*, în *Românul*, an IV, 20 iulie- 2 august 1914, nr. 159, p. 3; *Plecarea ostașilor*, în *Românul*, an IV, 20 iulie-2 august 1914, nr. 159, p. 4; *Jertfa românilor pentru tron și patrie!*, în *Românul*, an V, 7-20 martie 1915, nr. 53, p. 2-3; *Jertfa românilor pentru tron și patrie!*, în *Românul*, an V, 14-27 martie 1915, nr. 59, p. 2.

³⁹*Eroii noștri*, în *Românul*, an IV, 5-18 octombrie 1914, nr. 219, p. 6; *Ca să se știe*, în *Românul*, an V, 6 februarie (24 ianuarie) 1915, nr. 19, p. 1.

⁴⁰*Lista soldaților români răniți și căzuți pe câmpul de război*, în *Românul*, an IV, 9-22 noiembrie 1914, nr. 222, p. 4; *Lista bolnavilor și răniților*, în *Românul*, an IV, 6-19 septembrie 1914, nr. 195, p. 3; *Lista soldaților români răniți și căzuți pe câmpul de război*, în *Românul*, an IV, 9-22 noiembrie 1914, nr. 222, p. 4.

⁴¹*Ca să se știe*, în *Românul*, an V, 6 februarie (24 ianuarie) 1915, nr. 19, p. 1.

⁴²Franz Wallner, *Către eroii regimentului nr. 33 din Arad*, în *Românul*, an V, 14- 27 martie 1915, nr. 59, p. 1.

deoarece drapelul reprezenta o „mărturie de nemărginită dragoste ce leagă pe voinicii noștri de steag, simbol al sufletului și pământului românesc”. Existau situații în care comandanții nu le dădeau voie soldaților să îl arboreze, soldații adresându-se redacției pentru ca aceasta să intervină pentru soluționarea problemei lor⁴³. De aici reiese încrederea acordată ziarelor și rolul pe care acestea îl ocupau în viața ardelenilor. Este destul de dificil ca atunci când analizezi articolele să faci deosebirea dintre o știre, o informație obiectivă și una de propagandă, să deosebești obiectivitatea de manipulare, deoarece tocmai în acest lucru constă o manipulare reușită⁴⁴.

Deosebit de interesante sunt articolele având un caracter educativ. Populația era informată nu doar cu privire la ultimele tehnici militare, precum submarinele⁴⁵ sau radarul⁴⁶, ci și cu privire la igiena personală sau istorie. Un articol cu subînțeles care a scăpat cenzurii și prin intermediul căruia autorul își manifestă speranța că acest război va aduce popoarelor care au trăit până atunci „în greu năcaz și beznă adâncă [...] o nețărmurită libertate”. Poporul român din Transilvania trăise până atunci în întuneric – „Domn, despot peste poporul ăsta a fost Întunericul” –, astfel încât acum autorul se ruga ca Dumnezeu să aducă „minunea asta printre noi și-ți vom ridica altare în sufletele noastre, zi de zi vom aduce ofrande...”⁴⁷. O particularitate a articolelor publicate în *Românul* constă în prezentarea realităților dramatice ale războiului realizată prin descrieri plastice care lasă puțin loc imaginației. Cititorul era astfel imersat în cruda realitate a câmpului de bătălie, participa alături de soldați la confruntările militare, suferea atunci când aceștia își pierdeau camarazii de luptă: „zburau grenadele dezrădăcinând copacii de la marginea șoselelor [...] stâlpi de fum se ridicau pretutindeni pe câmpii în care nu se zărea ființă omenească, nori de șrapnele pluteau pe cer, foc ieșea din acoperișuri, în pivnițe se ghemuiau femei și copii ce plângeau, răniți pe care medicii îi bandajau. [...] regimente tinere [...] băieți de 19 ani care erau numai de trei zile în tranșee care înaintau în rânduri dese și cădeau ca spicele sub seceră.” (Fromelles, Aubers, Posthubert, Givency sau Loos peisajul este același)⁴⁸. Articolele, anunțurile și comunicatele oficiale formează un tablou creionat în culori vii a unei epoci dominate de mari tensiuni politice, sociale, economice, de reșezare a mentalităților, ne ajută să înțelegem și să pătrundem în universul epocii, să îl vedem așa cum a fost el perceput și trăit de către predecesorii noștri. Perioada tensionată și-a pus amprenta asupra tipologiei articolelor și a conținutului acestora.

Bibliografie

Cărți

Clark, Charles Upson, *United Roumania*, Dood, Mead and Company, New York, 1932.

Domenach, Jean-Marie, *Propaganda politică*, Institutul european, Iași, 2004.

Gusti, D., *Sociologia națiunii și a războiului*, Editura Floare Albastră, București, 1995.

Hangiu, I., *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicționar cronologic 1790-2007*, vol. I, 18 februarie 1790-decembrie 1916, comunica.ro, București, 2008.

Hentea, Călin, *150 de ani de război mediativ. Armata și presa în timp de război*, Nemira, București, 2000.

⁴³I. Săiesti, *Încă un steag a plecat*, în *Românul*, an IV, 13-26 septembrie 1914, nr. 200, p. 2.

⁴⁴Călin Hentea, *op. cit.*, 2000, p. 142.

⁴⁵*Submarinul în luptă*, în *Românul*, an IV, 16-22 septembrie 1914, nr. 202, p. 2.

⁴⁶*Microfoanele*, în *Românul*, an VI, 8 februarie-26 ianuarie 1916, nr. 19, p. 1.

⁴⁷I. Săgeată, *Raze de soare*, în *Românul*, an IV, 9-22 noiembrie 1914, nr. 222, p. 1.

⁴⁸Bernhard Kellerman, *Bătălia de la Loos*, în *Românul*, an V, 10 - 23 octombrie 1915, nr. 221, p. 1-2.

- Hentea, Călin, *Arme care nu ucid*, Nemira, București, 2004.
- Iorga, N., *Transilvania V. Viața românească în Ardeal*, Ed. Saeculum I.O., București, 2008.
- Jeanneney, Jean-Noel, *O istorie a mijloacelor de comunicare*, Institutul European, Iași, 1997.
- Lupaș, Ioan, *Contribuții la istoria ziaristicii românești ardelene*, Ed. „Asociațiunii”, Tiparul Tipografiei Poporului, Sibiu, 1926.
- Petcu, Marian, *Cenzura în spațiul cultural românesc*, Ed. Comunicare.ro, București, 2005.
- Pușcariu, Sextil, *Memorii*, Editura Minerva, București, 1978.
- Raquin, Bernard, *Marile manipulări din epoca modernă*, Pro Editură și Tipografie, București, 2007.
- Simion, Eugen et.alii, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006.
- Tăslăuanu, Octavian C., *Trei luni pe câmpul de război. Ziarul unui român, ofițer în armata austro-ungară*, Depozitul general: Librăria Stănciulescu, București, 1915.
- Teodorescu, Bogdan, *Cinci milenii de manipulare*, Tritonic, București, 2007.
- Theodorescu, Vasile M., *Transilvania sub maghiari și români. Documentarea istorică a exercițiului dreptății românești și maghiare pe tărâmul cultural, național, social, politic, economic și legislativ*, Monitorul oficial și Imprimeriile statului, Imprimeria națională, București, 1941.

Periodice

- Gazeta Transilvaniei*, nr. 197, 21 septembrie/04 octombrie 1916.
- Românul*, 1914-1918.

ALCHEMICAL INTERFERENCES IN LIVIU GEORGESCU'S POETRY

Ștefan Mihai SEBESI-SÜTÖ

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Abstract: Seen as an unusual writer, Liviu Georgescu writes his poems in an apocalyptic manner due to his flashing visionary which reveals several connections with the lost science of alchemy. From this point of view, in an universe where everything seems to be utterly disintegrated, Liviu Georgescu looks for salvation and purification through his verse linked to the alchemical principles of nigredo and albedo.

Keywords: Alchemy, poetry, Liviu Georgescu, albedo, nigredo.

Catalogat drept un „scriitor atipic” de către Nicolae Manolescu, Liviu Georgescu își așterne versurile într-un univers poetic apocaliptic din care transpar viziuni fulgurante, dezvăluind poeme care par a fi țesute pe un fond alchimic, într-o continuă pendulare între starea de nigredo, respectiv albedo. Din acest unghi s-ar părea că alchimia încă frământă gândirea umană întrucât „tot ceea ce ține de alchimie mereu ridică întrebări.”¹

Poet cameleonic datorită pluriperspectivismului ce-i conturează profilul (să nu uităm că Radu G. Țeposu l-ar fi catalogat drept neoexpresionist, Gheorghe Grigurcu vedea în figura poetului un supraréalist etc.) Liviu Georgescu impune încă din volumul *Solaris* (Universal Publishing House, 2002) un anumit scepticism al ochiului ce vede lumea, ba mai mult, care acaparează pe lângă universul material și universul moral în care îngerii sunt văzuți pe moarte, simțurile dereglate, lumina devenind captivă unui sarcofag. Ne vedem astfel martorii unui declin existențial în care negrul „E mama ce ne îmbrățișează pe toți”² (*Cântarea*), ce ia în stăpânire toate ariile realului mortificând, descompunând materia, dar prin care se va oferi șansa regăsirii Absolutului, adevăratul ideal spre care tinde poetul.

Negrul e totodată culoarea simbol a primei etape alchimice în procesul de obținere a Marii Opere. E principiul fără de care purificarea n-ar putea să aibă loc. Moartea, negreala sau opera de negru are sarcina să realizeze, în fond, o deschidere, o eliberare, „și astfel nefasta sa putere de descompunere și de disoluție va fi captată în folosul cel mai sublim dintre procesele Vieții”³. Trecerea dinspre nigredo spre albedo în interpretare alchimică, adică „eliberarea de orice corupție a corpului calcinat, pârjolit, presupune o metamorfoză și o renaștere pentru ca în opera de albedo să se producă *illuminatio*, căci dacă nigredo este moarte, putrefacție sau disoluție, revelația apare la sfârșitul lui nigredo, în momentul în care începe albedo”⁴, traseu purificator dinspre moarte înspre eliberare, regăsire, iluminare.

Iată traseul alchimic presupus de poeziile georgesciene ce aștern miza purificării pe un ton cald odată cu asumarea „golului existențial pe fondul unei umanități uniformizate, amestec al vocilor îmbătate de puterea uitării”⁵, dar prin care se va întrevădea mereu „o conștiință a unei densități ontologice pozitive (*singura indecizie e lumina care ne va umple ochii./ E viața care umple această incintă ascunsă – Pătratul ascuns*) întrucât într-o lume în

¹ Pierre Laszlo, *Ce este alchimia?*, Ed. Corint, București, 2004, p. 5.

² Liviu Georgescu, *El*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2010, p. 17.

³ Teilhard de Chardin, *Mediul divin*, Ed. Herald, București, 2007, p. 79.

⁴ Carl Gustav Jung, *Psihologie și alchimie*, Ed. Teora, București, 1998, p. 208.

⁵ Alexandru Cistelean, *Atelier de lectură. Zoom in: Liviu Georgescu*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011, p. 54.

care timpul, ordinea și credința sunt aruncate în derizoriu, asistăm la sfioase încercări de înălțare.”⁶

Am putea spune că poezia georgesciană devine expresia amputării printr-un gest salvator, volumul *El* dezvăluind intenția poetului de a oferi o șansă redempțiunii, de atingere a Absolutului odată cu eliberarea de sub jugul existenței carcerale, aproape fiecare poem prilejuind învăluirea în lumină a rănilor provocate de necroza ce încearcă să ocupe un vast spațiu poetic explorat de L. Georgescu. Suntem îndreptățiți să credem că, la fel cum Al. Cistelean subliniază în postfața volumului *Katanamorfoze*, „viziunile sau vedeniile au în poeziile lui Liviu Georgescu un ritm și temperatură, ele propun o imagine inflamată și rulează în montaj catastrofic de secvențe, în colaje de fulgurații, totul prăvălindu-se ca într-o cascadă sufocantă de imagini ale angoasei de care ființa umană nu poate scăpa.” Și tocmai din acest motiv, credem noi, se propune la finalul majorității poemelor sale o imagine izbăvitoare, fie că e vorba de lumina unui înger sau de razele soarelui, fie de lumina lunii (elemente des întâlnite în alchimie), ce conturează procesul de purificare prin adâncirea întunecimii din care apoi răzbate salvarea, în consecință, revelarea lui albedo din nigredo. Astfel, scrisul lui Liviu Georgescu devine un spațiu ce presupune o renaștere, cu toate că ceea ce-i este specific e nemișcare, disoluție, învăluire în negru. Iar așa cum precizează Alina Pătraș în postfața volumului *Mesagerul*, poemul georgescian „dezlănțuie proliferarea unui soi de hologramă care propagă printr-un registru grav dorința de salvare din tenebrele realității”. Ca o consecință, moartea și scenariul apocaliptic nu vor ascunde decât deschiderea spre sublimare de care vorbesc alchimiștii, căci „Jumătate și întreg, jocurile întrepătrunse/ ale nopții,/ contururi desfrunzite printre limbaje neînțelese,/ străpunse de razele lunii,/ de imaginea soarelui mereu înnoit/ pe luciul unei oglinzi uriașe./ Viață și moarte – orhideea se scutură în memorie,/ cenușiul – haos între *alb(edo)* și *negru* (nigredo), petale amare, verzi, îndoliate,/ și dincolo de limite, dorurile dezvelite. (...) În pietre mă uit, în pietre te văd, în pietre am trecut/ înlănțuiți către fumul depărtării, oglindind adevărul/ purificarea, iluminarea, unirea (*Jumătate și întreg*).”⁷

Într-un alt volum încă din titlu poetul ne pune față în față cu principiul care guvernează asupra poeziei sale (cel puțin în cele două volume discutate), *Katanamorfoze*-le dezvăluind aceeași dublă acțiune alchimică: relevarea unei purificări (catharsis) pornind dintr-un registru grav, himeric (anamorfoza), volumul nereprezentând altceva decât un manuscris pe fondul căruia se întrevade un alt fel de scriitură, luând forma unui palimpsest pe textura căruia se va vedea mereu nu o mortificare, ci o iluminare oricât de sumbra ar fi viziunea.

Iar poemul *înviere* ni se pare construit ca „o relație neîntreruptă și continuă între *nigredo* și *albedo*, o decretație necesară pentru ca metamorfoza să fie posibilă. Astfel, transformarea lui *nigredo* în *albedo* presupune neconținut o metamorfoză, o transformare a sfârșitului în început, a morții într-o re-naștere.”⁸ Nu credem că întâmplător Liviu Georgescu și-a numit poemul cu care-și încheie volumul *înviere* pe măsură ce ideea unei lumi desacralizată și aruncată în tenebrele suferinței și a morții persistă în lirismul său, ci mai degrabă pentru a sublinia tocmai acest traseu ascendent dinspre moarte înspre viață sau înviere, dinspre sfârșit înspre un nou început, dinspre Omega înspre Alfa. Iar acest poem georgescian spune mai multe decât vrea să spună poetul, căci „poemul se desface pe măsură ce se face, își spune propria exfoliere cu fiecare cuvânt care se de-zice, căci moartea are în fond sarcina de a realiza o nouă deschidere”⁹, conturând teoria lui C. G. Jung din *Mysterium Coniunctionis*. Astfel, transformarea lui *nigredo* în *albedo* presupune neconținut o

⁶ Alexandru Cistelean, *op.cit.*, pp. 54-55.

⁷ Liviu Georgescu, *op.cit.*, p. 89.

⁸ Dorin Ștefănescu, *Înțelegerea albă*, Ed. Polirom, Pitești, 2012, pp. 202-204.

⁹ *Ibidem*.

metamorfoză, o transformare a sfârșitului în început, a morții într-o re-naștere. Pornind pe acest traiect, nigredo presupune putrefacție, disoluție, moarte, pentru ca mai apoi să se ajungă la starea de albedo unde se produce iluminarea.”¹⁰

Progresiv, totul devine moarte în poem. Imaginea primă desprinsă înfățișează un moment apăsător prin „noaptea roșie” ce în expresie populară își găsește echivalent într-o noapte a necazurilor, a sângelui vărsat în luptă, nopți în care „vântul saltă prin strai de-ntunerice,/ lovea copacii cu grindini, bezmetic,/ răgea negru-n simțire”. Chiar și cromatic peisajul este unul dominat de-ntunerice, aici *zăpada*, *luna*, și *steaua* nemaiaivând puterea să trimită, în regim cromatic, la ideea salvării fiindcă „Sub zăpadă stau morții fără cununi./ Pe lăncezi viole, luna golită apune./ Steaua strălucind, odată, pe strune,/ se stinge acum în cântec de jale,/ și nu mai poți să-l îngâni,/ să treci nevăzute hotare.” Totul devine descompunere, inexistență, poemul reliefând cu exactitate teoria lui C. G. Jung întrucât treptat moartea și dominanța statică ia în stăpânire totul, producând pretutindeni nemișcare, conturându-se astfel ceea ce presupune nigredo, anume descompunerea treptată și totală: „Prietenii-au murit, iubirea a murit./.../ Păsările s-au exilat într-o groapă la marginea lumii/ prin sufletele celor morți/.../ prin gura de fum a gutuii, prin țâța lăsată a prunii,/ prin stelele căzute grămezi.” pentru ca până și universul să ofere doar arome amare: „Pereții caselor s-au rupt/ și intră frigul din univers/ cu rășinile groase din care hoinarii au supt/ arome amare și gândul pervers.” iar într-un final nemișcarea să învingă până și timpul, universul pârjolit reliefând starea finală în procesul de calcinare: „Toate și tot se uscă/ ca o coajă de nucă/ cu miezul amar,/ năclăită în var,/ și setea umple gâtleejuri/ (...) Nici cheia nu mai intră în lacăt/ și totul se oprește pe buza timpului strivit/ pe bolțile înțepenite în vid.” Din senin însă, odată ce totul a devenit calcinat, nefasta putere de descompunere și disoluție va fi captată în folosul operei de alb în care se petrece iluminarea, la fel cum se întâmplă pe parcursul poemului georgescian: „Din senin, semnele cerești mă atingeau cu aripa în treacăt/și giulgiul albit cu firul de har/ renaște din inima sângerândă în jar./ Fluviul trece prin somn cărând la vale/ cioburi și seceri și oale/ valurile cresc prin creștetul moale,/ prin verdele pur, aprins în iubire,/ și mă-naltă la cer cu uimire.” Observăm acum întreaga mișcare de calcinare-sublimare, care odată cu atingerea ultimului stadiu în procesul de disoluție, își schimbă traiectul. Nu mai surprindem o mișcare descendentă, ci una în sens opus, al ascendenței, al înălțării, până în momentul în care totul înseamnă din nou viață, așa cum se întâmplă în finalul poemului când „În pământ s-a trezit (până și) mama din morți/ Capetele sfinților au apărut săpate în porți / de o mână străină, / cu dalta, cu viață, cu lumină.”

Fost participant al Cenuclului de Luni, Liviu Georgescu transmite prin poeziile sale mult mai mult decât ar vrea să spună, poemele sale transfigurând nu o lume, un univers închis, ci mai degrabă o deschidere spre iluminare, spre atingerea Absolutului odată cu conștientizarea declinului existențial în care se angajează, traducând expresia purificării alchimice ca relație între alb și negru. Lirismul său debordează scepticism, traume, angoase terifiante care apoi, văzute ca întreg, devin cadrul fără de care catharsisul existențial nu este posibil.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Georgescu, Liviu, *El*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2010.
2. Georgescu, Liviu, *Katanamorfoze*, Ed. Brumar, Timișoara, 2012.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. Chardin, Teilhard de, *Mediul divin*, Ed. Herald, București, 2007.

¹⁰ *Ibidem*.

2. Cistelean, Alexandru, *Atelier de lectură. Zoom in: Liviu Georgescu*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011.
3. Jung, Carl-Gustav, *Mysterium Coniunctionis*, I, Ed. Teora, București, 2000.
4. Jung, Carl-Gustav, *Psihologie și alchimie*, Ed. Teora, București, 1998.
5. Jung, Carl-Gustav, *Studii despre reprezentările alchimice*, Ed. Teora, București, 1999.
6. Laszlo, Pierre, *Ce este alchimia?*, Ed. Corint, București, 2004.
7. Ștefănescu, Dorin, *Înțelegerea albă*, Ed. Polirom, Pitești, 2012.

THE ANALYSIS OF SYMBOLS IN *INCANTAȚIA SÂNGELUI*, BY VASILE LOVINESCU

Alina BĂRBUȚĂ

”Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: We live in a world of signs, where everything can become a sign. Regarding literature, the signs are transformed into symbols. In this paper, I intended to analyze the symbols recurrent in Lovinescu's work literary. So, I will describe the symbols like the blood, the light, the leader etc.

Keywords: symbol, analysis, interpretation, Vasile Lovinescu.

Conform oricărei încercări de definire standard a dicționarilor explicative, simbolul reprezintă un semn, o imagine sau un obiect, prin care se reprezintă indirect trăsăturile, particularitățile sau caracteristicile unui fenomen, ale unei persoane sau chiar ale unor sentimente. El este o sumă de semne convenționale, prin care se exprimă sintetic o noțiune, o idee sau chiar o teorie. Atât în știință, cât și în artă, simbolul poate fi descris ca un element expresiv, prin care se sugerează idei, stări de fapt, sentimente, având capacitatea de a înlocui o serie de reprezentări.

Din punct de vedere etimologic, termenul de *simbol* pare să își aibă obârșia în tradiția culturală și lingvistică greco-latină, căci în ambele limbi, rădăcina cuvântului era aceeași, respectiv *simbolum* și *symbolon*. Însă, de cultura elină, simbolul este mai strâns legat, datorită explicațiilor semiotice ale termenului ce încorporează în sine și o istorioară: în Grecia antică, două fragmente desprinse din aceeași piesă erau purtate de doi indivizi, purtători ai aceleiași legământ, în scop recognoscibil – aceștia se identificau cu ajutorul pieselor purtate care, alăturate, formau un întreg. Astfel, prin extrapolare, simbolul a ajuns metonimie culturală pentru ideea de reîntregire, de formare a unui tot. Altfel spus, istoria simbolului este legată de ideea recuperării unității primordiale, cu caracter totalizant. Etimologia culturală a acestuia invocă refacerea unității, prin validarea unei alianțe realizate într-o dimensiune abstractă. De aceea, în sfera semantică a simbolului, pot intra unități frazeologice, precum: a reuni cele despărțite, a duce tratative cu cineva, a încheia o alianță, a căuta să ghicești sensul unei enigme¹. Așadar, funcția inițială a simbolului era aceea de stabili și restabili legături între oameni, iar, mai târziu, între om și divinitate, căci tot ce este sfânt, sacru și esoteric se poate exprima doar prin intermediul simbolurilor. Se poate demonstra că simbolurile mediază și formează conștiința noastră, condiționând integrarea noastră în sfera religioasă. Originea simbolurilor, pe acest segment religios, este imanentă actului de meditație și de revelație. Cu toate acestea, nu trebuie dusă la extrem asemănarea sacrului cu simbolul, căci acestea nu sunt identice.

Văzut ca o rezultantă a unui întreg șir de coduri și convenții, simbolul trebuie analizat atât din perspectivă logică, rațională, cât și intuitivă, empirică. Astfel, simbolurile ajung să nască alte simboluri, iar acestea vor fi asimilate în funcție de gradul de culturalizare a zonei geografic-istorice, unde se manifestă fenomenul. Cu cât vor exista mai multe variante

¹ Dittman, Lorenz, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 122.

interpretative ale miturilor, cu atât vor apărea mai multe forme de valorificare a acestora, compatibile cu educația morală și culturală a unui neam.

Unul din textele preponderent vibrante, prin numărul mare de simboluri recurente, este *Incantația sângelui*², prin care Vasile Lovinescu își propune o detaliere a câtorva elemente esoterice din iconografia și literatura cultă, cum însuși notează în paranteza explicativă ce urmează titlului – el însuși cu reverberații simbolice.

Cele două substantive comune ce alcătuiesc titlul studiului hermeneutic *Incantația sângelui* permit o multiplă interpretare, realizată din unghiuri diferite, în care se află ba cititorul inocent, ba cel competent, ba cititorul pasionat de esoterie, ba cel dominat de o implacabilă stare de blazare. Astfel, despre simbolistica sângelui s-a scris foarte mult nu atât în literatura beletristică, ci în toate acele domenii în care elementul sangvin reprezenta axul central al unei demonstrații științifice sau empirice.

Sângele este apanajul vieții, colorând, la propriu, orice formă animată a Pământului. Element fundamental al ciclului de funcționalitate organică, sângele este indispensabil dimensiunii existențiale terestre. De aceea, poate că se cuvine o celebrare a acestuia, într-o încercare a artiștilor de a-i marca importanța și tot din același motiv, V. Lovinescu se gândește la o incantație a acestuia. Cuvântul *incantație* deține, bunăoară, o încărcătură simbolică aparte, făcând trimitere atât la un act ritualic de celebrare, cât și la importanța atribuită acestuia.

Dacă V. Lovinescu își numește un întreg studiu eseistic, utilizând cele două lexeme pe care le asociază în cadrul aceleiași sintagme cu caracter anticipativ, dar și rezumativ, înseamnă că importanța acestuia este corelată încercărilor autorului de a revela niște simboluri complexe, camuflete în stratul esoteric al unei societăți spiritualizate.

Motivul sângelui devine cu atât mai important pentru Lovinescu, cu cât îi amintește de Sfântul Graal, de povestea căruia s-a simțit atras din totdeauna. Dorind să dezvolte valențele semantice de sorginte sacră ale cuvintelor, Lovinescu îi atașează substantivului *sânge* regentul *incantația*, cu scopul de a volatiliza actul magic ce stă la baza demersului său analitic.

Incantație nu înseamnă doar actul cantabil asociat ritualului aferent, ci și distilarea magiei în plinătatea evenimentelor cotidiene, așa că o *incantație* a *sângelui* se referă la actualizarea mitică a unor elemente simbolice din istoria culturală universală, dar și *chirurgia estetică* a principalelor tradiții autohtone.

Tributar crezului său artistic, prin care Vasile Lovinescu înnobilează mitul cu particule hieratice capabile să transeandă o lume devalorizată, simbolologul ascunde în intenția sa eortul de deconstrucție a unor principii teoretice de re-cunoaștere a trecutului, spre care se îndreaptă cu evlavie celui care îl socotește punctul de maximă sacralitate a oricărei societăți culturale. Cât privește importanța unui asemenea centru spiritual, saturat de valențe simbolice și soteriologice, Lovinescu scria: „Nu există element mai pozitiv, binefăcător, vital, tămăduitor în viața unui popor decât prezența în centrul lui ocult, în nodul lui vital, a unui personaj despre care se spune că n-a murit, că, ocult, pătimește și înflorește odată cu el. Ștefan cel mare este arhetipul românesc, permanența noastră națională”³. Un spațiu-simbol, căruia Lovinescu îi acordă o atenție sporită, este cel al Daciei, în care vede leagănul tradițiilor primordiale al tuturor popoarelor europene, iar premisa reiese nu atât dintr-un patriotism exacerb, cât dintr-un silogism rațional, în care calculele istorice și geografice primează. E drept că, pe alocuri, V. Lovinescu supralicitează importanța simbolică a moștenirilor spirituale primite de la daci, însă, totodată, hermeneutul încearcă să demonstreze rolul major și incontestabil al zestrei de la aceștia – este vorba de întreg fondul cultural transmis de-a lungul generațiilor: religia, magia, credințele, miturile, riturile, superstițiile, viziunea despre

² Lovinescu, Vasile, *Incantația sângelui*, Editura Institutul European, Iași, 1993.

³ Lovinescu, Vasile, *Incantația sângelui*, op. cit., p. 23.

lume, organizarea socială și principalele îndeletniciri ale oamenilor, cum ar fi albinăritul și păstoritul. Toate aceste indicii ale unei lumi de altădată poartă în sine sâmburele spiritualității inițiatice, relevând niște mistere care, în opera lui Lovinescu, poartă pecetea simbolului.

Astfel, în *Incantația sângelui*, autorul încearcă să clarifice parte din simbolurile inițiatice ale ființei noastre naționale, referindu-se atât la evoluția istorică a poporului român, în corelație cu marile figuri ce au avut ceva de spus pentru scrierea destinului țării, cât și la evoluția culturală, marcată prin tot felul de fenomene ce se doresc a fi deslușite de către un cunoscător. Astfel, în calitate de hermeneut al istoriei, dar și al culturii române, Vasile Lovinescu pune sub lupă toate acele aspecte cu statut de simbol sau care se pretează unor interpretări variate, cum ar fi aluziile făcute cu privire la primele loji masonice, la cei mai importanți inițiați din toate timpurile (ba chiar și dezvăluiri cu privire la monarhul ascuns – cel despre care se crede că ține legătura directă cu Regele Lumii – în cazul țării noastre, ar fi vorba de Ștefan cel Mare), baladele, bocetele, colindele.

Studiul eseistic despre *Incantația sângelui* este deschis de un articol în care sunt analizate simbolurile icoanei Arhanghelului Mihail, care vor fi detaliate în volumul *Monarhul ascuns*⁴, motivul constituindu-l simpatizarea celor doi. Altfel spus, pornind de la semnificațiile heraldice ale etimologiei onomastice pentru numele de *Mihail*, respectiv *Mikael*, care se traduce prin Marele Preot, V. Lovinescu stabilește o identitate spirituală între cei doi, considerând că în icoana în care este reprezentat arhanghelul Mihail, este disimulată, de fapt, imaginea conducătorului spiritual al țării noastre, posibil diseminată în figura lui Ștefan cel Mare.

Tot în legătură cu originea dacică a tuturor elementelor constitutive ale planului concret sau virtual al dimensiunii culturale a neamului românesc, Lovinescu explicitează însemnele simbolice din icoana arhanghelului Mihail aducând în discuție o binaritate dacică: cele două capete de pe umerii lui Mihail nu sunt altceva decât capete de ciobani daci, iar figura regelui din icoană, identificat cu Ștefan, se apropie de cea a lui Zamolxe. Monarhul însuși are o natură duală, descrisă de V. Lovinescu în felul următor: „*Monarhul ascuns are două fețe: una involutivă, identică cu ocultarea lui, reducerea la un germen în oul lumii, și una expansivă; fața impatibilă și fața patibilă ca cele două firi ale lui Hristos*”⁵.

Entitatea spirituală ce ar putea, prin însumare, să generalizeze virtuțile personajelor inițiate, de care pomenește Lovinescu, este Metraton, adică ființa dumnezeiască, recunoscută în anumite lucrări drept căpetenia îngerilor, care locuiește în Agartha, acea lume subterană, în care sunt depozitate marile taine ontologice, precum și adevărurile supreme imuabile.

În același studiu eseistic, V. Lovinescu se preocupă de simbolistica trestiei de aur, metonimie pentru societățile franc-masonice, care, la rândul lor, sunt descrise cu ajutorul sugestiei ca niște instituții filantropice, cu principalul obiectiv asumat de îndeplinire a unui ideal de viață social. Pătrunzând în substraturile esoterice ale conținuturilor franc-masonice, Lovinescu încearcă să găsească o dezlegare originilor acestora, pe care le consideră drept continuatoare ale breslelor de odinioară. În acest sens, analistul chiar face o trimitere istorică, la momentul din 1717, din Anglia, atunci când, prin fuziunea celor patru loji londoneze, s-a trecut de la masoneria operativă a meseriașilor și arhitecților, la cea modernă, speculativă, cu tentacule întinse până în timpurile noastre. În același registru, hermeneutul inserează și principalele simboluri masonice, respectiv echerul și compasul. Echerul simbolizează acțiunea omului asupra materiei și organizarea haosului, în timp ce compasul este simbolul relativului, dar și al celor două principii apărute din punct, eveniment ce reiterează debutul oricărei manifestări cosmice.

⁴ Lovinescu, Vasile, *Monarhul ascuns*, Editura Institutul European, Iași, 1992.

⁵ Lovinescu, Vasile, *Monarhul ascuns*, op. cit., p. 27.

Într-un alt articol al aceluiași studiu critic, V. Lovinescu trece în revistă mai multe simboluri, cu ajutorul cărora proclamă imaginea unui *deus ludens* – acesta fiind, de altfel, și titlul articolului. De aici aflăm că arborele sefirotic este reprezentarea geometrică a cabaliștilor evrei medievali, prin care se descriau modalitățile în care En Sof (Dumnezeu) se poate manifesta în lumea profană, precum și despre valențele simbolice ale caduceului, prin care se înțelege toiagul magic al zeului Hermes, decorat cu doi șerpi încolăciți, ei înșiși o imagine ofertantă pentru simbolologie. Și tot în acest fragment, Lovinescu descrie calitățile simbolice ale unui element preferat de către acesta – este vorba de cupa Graalului, cea despre care se știe că este un vas sacru, în care Iosif ar fi adunat sângele și apa scurse din rana făcută lui Hristos de lancea centurionului Longin. După legendă, aceasta ar fi folosită și la Cina cea de Taină – un alt element investit cu multiple semnificații simbolice. Metoda de lucru tipic hermeneutică, proprie analizei întreprinse de Vasile Lovinescu, este foarte bine potențată de ultimul articol al studiului discutat, și anume *Considerații asupra ultimelor devise din „Profeția Papilor” a Sfântului Malahie*. În cadrul acestui fragment, analistul apelează la o metodă hermeneutică schematizată, prin intermediul căreia el chiar configurează simbolurilor cu ajutorul schemelor și desenelor. Astfel, cu ajutorul liniilor, cercurilor și semicercurilor, se obțin figuri geometrice foarte reprezentative, ce deconspiră realități înțesate de semnificații ascunse. De fapt, întregul studiu lovinescian se converește într-o sumă a simbolurilor, prin care autorul încearcă să transfere lumii de azi toate acele particularități ale societăților ancestrale, protejând, pe de o parte, adevărurile cu valoare inițiatică, ce, în caz contrar, s-ar disipa în timp, iar, pe de altă parte, valorile lumii actuale care, altfel, s-ar degrada și mai mult. Așadar, rolul scrisului lui Vasile Lovinescu este atât de conservare a fragmentelor hieratice aparținând unei lumi de mult apuse, cât și de transmitere a lor generațiilor viitoare, într-un gest de solidaritate cu efortul creator al înaintașilor, dar și cu interesul guvernat de pasiunea pentru provocare a contemporanilor. Astfel, importanța lui Lovinescu este cu atât mai mare pentru cultura română, cu cât el se dovedește a fi afiliat mai multor domenii de specialitate și de cercetare, precum literatura, folclorul, hermeneutica, esoterismul, simbolologia, etnologia, filosofia ș.a.

BIBLIOGRAFIE:

Cojan, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*, Ed. Lumen, Iași, 2002.
 Dittman, Lorenz, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, București, 1988. Eliade,
 Mircea, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994. Lovinescu, Vasile,
Incantația sângelui, Editura Institutul European, Iași, 1993. Lovinescu, Vasile, *Monarhul*
ascuns, Editura Institutul European, Iași, 1992.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul **“SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare”**, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni.**

ION BARBU. THE ROMANIAN POETIC BALCANISM

Maria MOVILĂ (POPA)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: This aim of this paper is to highlight the balkanic features of Ion Barbu's oeuvre, culturally orientated to this space. The arguments for this approach are the new thematic orientation along with the oriental imaginary and balkanic atmosphere of the poems included in his antonpannescian cycle. The cycle dedicated to Anton Pann depicts a Romanian world strongly connected to this aboriginal space.

Keywords: balkanism, antonpannescian, pictoresqueness, Death and Sleep, Isarlik, esoteric, illusion/ reality binary.

Creația lui Ion Barbu este orientată în special înspre spațiul cultural balcanic. Eugen Lovinescu e de părere că lirica matematicianului a devenit antimuzicală și s-a autohtonizat pe baza unei incapacități primordiale de a ne adapta la civilizația apuseană și a necesității de a reintegra condițiile vieții orientale, de fostele raiale turcești, cu suflet fatalist, cu murdărie pitorească.

„Aliajul de elemente oriental-occidentale impregnează psihologia, mentalitatea și, corelativ, creația artistică a omului din miazăzi de ieri și de astăzi”¹, scrie Mircea Muthu în *Balcanismul literar românesc*. Pornind de la cercetările sale cu privire la specificitatea dialogului Orient-Occident din spațiul balcanic, putem identifica aspecte ce țin de mentalitatea acestui spațiu de interferență a culturilor în creația poetică a lui Ion Barbu.

Numele adevărat al poetului e Dan Barbilian, nume cu care a semnat opera matematică. În anii de școală, înclinația lui Barbu mergea spre matematică, poet a ajuns dintr-o glumă, după cum mărturisește, din ambiția de a-i demonstra colegului și prietenului său, Tudor Vianu că poate să facă și literatură.

Poetul afirma că „mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atât cât poezia amintește de geometrie. Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență”².

Debutul literar are loc în 1918, în *Literatorul* lui Alexandru Macedonski, cu poezia *Ființa*. Dar începuturile sale literare se leagă de contactul cu Cenaclul Sburătorul. Lovinescu îl prezintă elogios în paginile revistei ca pe „un poet nou”:

„Sburătorul își face o cinste deschizându-și coloanele acestui nou poet, căruia i-am dat numele de Ion Barbu”³

Până în 1930 continuă să fie legat de poezie și de viața literară în general. Se face cunoscut prin versuri, articole și interviuri apărute în *Contimporanul*, *Viața românească*,

¹ Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, vol III *Balcanitate și balcanism*, p. 24.

² I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, în *Viața literară*, an I, nr.36, 5 febr 1927.

³ *Sburătorul*, an I, nr.34, 6 decembrie 1919, p.169.

Viața literară. Separat, vād lumina tiparului două volume de versuri, în 1921 *După melci* și în 1930 *Joc secund*.

Înțelegerea poetului asupra a ceea ce trebuie să fie poezia e mai aproape de concepția unor poeți moderni și singuratici ca Mallarmé sau Valéry, decât de concepția generală, impusă de romantism. Poetul a fost dublat de matematician și acest mod de gândire în spiritul abstract al matematicii s-a impus în planul reprezentărilor poetice.

Din acest mod specific de a concepe poezia derivă și originalitatea formulei poetice. Ceea ce reține mai întâi atenția este mobilul, nu foarte obișnuit al lirismului. Starea poetică a lui Ion Barbu nu e provocată de evenimente autobiografice ca iubirea, prietenia, durerea, nici de încântarea în fața peisajului sau de nostalgia copilăriei. Poezia lui e provocată de contemplarea lumii în totalitatea ei, de dorința de comunicare cu Universul în ce are el ca esență, dincolo de înfățișările de suprafață. „Ion Barbu este un poet care-și impune și impune standarde dintre cele mai înalte. Modelele sale nu sunt autohtone, ci europene...caută să se identifice în relație cu marea cultură europeană.”⁴

Ion Barbu a polemizat întotdeauna cu „poezia leneșă”, cu poezia „refuzată de Idee”. Demersul său liric poate fi definit în cuvintele pe care Barbu le spune în interviul cu Aderca, în care vorbește despre Uvedenrode: „o încercare mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Fapt poetic inițial: cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așează, pare-se, toți, urmând un singur instinct, al Cântului, vream să invit poezia noastră.”⁵

Ion Barbu vizează un lirism care se ridică la un stadiu de sinteză a lumii, o „lume a Ideilor.” Într-un alt text teoretic, *Note pentru o mărturisire literară*, poetul afirmă: „Poezia întocmai ca un fenomen fizic participă la misteriosul vieții.”⁶ Andrei Bodiu e de părere că poezia barbiană nu e o ilustrare a misteriosului vieții, ci o participare la acesta, poetul asumându-și rolul de creator.

Etapele creației barbiliene

Într-un interviu acordat lui Felix Aderca, din 1927, apare ideea că în creația lui Ion Barbu pot fi identificate patru etape: **parnasiană, antonpannescă, expresionistă și șaradistă**. Barbu are câteva precizări de facut pentru fiecare etapă, dar nu face obiecții asupra periodizării.

„Dă-mi voie să întâmpin cu câte o obiecție fiecare din aceste epitet. Parnasiană este prima etapă...Însă Parnasul nu e cuprins tot aici...Legătura dintre această primă fază și a doua? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice.”⁷ O Grecie mai directă, de pitoresc și umor balcanic. Ciclul al treilea, expresionist, ar vrea să îl vadă, mai degrabă o incursiune în „sfânta rază a Alexandriei”. În legătură cu a patra etapă, șaradistă, poetul se întreabă dacă nu cumva e numită neinspirat sau răutăcios „șara-dis-tă”, fiindcă „o poezie cu obiect”, i-ar înșela ambiția, el continuând să propună „existențe substanțial indefinite – restrânsele perfecțiuni poliedrale.”⁸

În studiul din 1935, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, Tudor Vianu propune trei etape: **parnasiană, balcanic-orientală și ermetică**. Creația literară a lui Barbu, se întinde pe aproximativ 14 ani, între 1917 – anul elaborării primelor poezii din ciclul „parnasian” – și 1931 – anul publicării ultimei sale opere majore, *Veghea lui Roderick Usher*.

⁴ Andrei Bodiu, *Ion Barbu Monografie*, Editura Aula, 2005, p. 9.

⁵ Felix Aderca: *De vorbă cu d. Ion Barbu*, în *Viața literară*, an II, nr.57, 15 octombrie 1927.

⁶ Ion Barbu, *Note pentru o mărturisire literară*, p.184.

⁷ Felix Aderca, *op.cit.*

⁸ Felix Aderca, *op.cit.*

Perioada începuturilor se încheie în 1921, cu apariția plachetei *După melci*. Poeziile ciclului *Isarlîk* sunt elaborate în perioada 1921-1924, cu o singură excepție: poezia *Încheiere* e redactată în 1926 și s-ar încadra etapei ermetice. Ciclul *Uvedenrode* cuprinde poezii redactate în perioada 1924-1926, excepție făcând poezia care dă titlul ciclului și care datează din 1921. Prin toate caracteristicile discursului poetic ilustrează cea de a treia etapă a creației lui Barbu, cea expresionistă. Ioana Em. Petrescu nu este de acord cu unificarea pe care Tudor Vianu o face pentru aceste ultime două etape, în *ciclul baladic și oriental*, pentru că spune ea: „mi se pare că există diferențe foarte mari în structura discursului liric caracteristic celor două cicluri.”⁹

Poeziile ciclului ermetic aparțin perioadei 1926-1929. Textele publicate după 1930, după apariția volumului *Joc secund* sunt prelungiri ale etapei ermetice (*Text, Regresiv, Încleștări*) sau parafraze, caracteristice pentru ceea ce Ioana Em. Petrescu numește a cincea etapă de creație barbiană (*O înșurupare în Maelstrom, Protocol al unui club Mateiu Caragiale și Vegea lui Roderick Usher*).

Câteva din poeziile primei etape vor fi reutilizate în cuprinsul ciclului ermetic, fapt semnalat de poet pe marginea textelor *Din ceas, dedus sau Înecatul*.

Etapa balcanică (antonpannescă)

Etapa balcanică (antonpannescă) e dedicată lui Anton Pann, e o lume românească legată de spațiul autohton, subsumată de Barbu însuși balcanismului, înțelegând prin balcanism un „ultim avatar al spiritului grec”¹⁰, al „unei Grecii mai directe, mai puțin filologice. E vorba desigur de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație. Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roșii – dreapta, justițiară turcime. Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale-solemnă, neașteptată- vizitând întâia dată versurile mele și marcându-le: Moartea și Somnul (*Nastratin Hoge la Isarlîk, Domnișoara Hus, Cântec de rușine*)”¹¹

În ciuda aparențelor de pitoresc, de descrieri, Barbu caută arhetipalul, modelul, solidaritatea. „ Prin balcanic trebuie să se înțeleagă o arie culturală mai curând decât geografică. Lumea balcanică e o lume pestriță în care istoria, limba și tradițiile sunt deosebite, dar în care varietatea și antagonismele n-au putut să suprimă o puternică infrastructură comună, probabuil datorită substratului traco-elenic și aluviunilor lăsate de o lungă prezență turcească.”¹²

Isarlîk este ciclul final al volumului *Joc secund*. Poemul Isarlîk este așezat la mijlocul ciclului, iar dedicația „*Pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann*” reface o legătură cu zona începuturilor literaturii noastre culte. Isarlîk este o cetate imaginară care „poartă numele unei așezări turcești ridicată târziu pe locul istoric al Troiei homerice”¹³. Lumea imaginată a Isarlîkului „se aseamănă cu viziunea lui Bolintineanu din ciclul *Florile Bosforului* și este o lume inventată, paradisiacă, extatică.”¹⁴ Andrei Bodiu notează: „Pentru ambii poeți lumea Bosforului și a Isarlîkului nu este privită în antiteză cu vechea Grecie. Și Bosforul și

⁹ Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, Casa Cărții de Știință, 2006, p.71.

¹⁰ Ioana Em. Petrescu, *op.cit.*, p.75.

¹¹ Felix Aderca, *op.cit.*

¹² Alexandru Ciorănescu, *Ion Barbu Monografie*, Editura fundației Culturale Române, București, 1996, p.135.

¹³ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.26, *apud*, Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk- comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu, Viața românească*, nr.7, 1968.

¹⁴ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.27.

Isarlîkul se află în prelungirea acelei lumi. Ambele sunt lumi posibile, valorizate ca spații ale armoniei.”¹⁵ Situatia cetății este incertă, coordonatele ei sunt simbolice, nu trebuie căutate în realitate. Cetatea se ridică în mijlocul apelor Dunării: „La vreo Dunăre turcească/ Pe șes veșted cu tutun/ La mijloc de Rău și Bun.”

„*Rîu vechi, bun-* devine în varianta definitivă, o indicație topografică fabuloasă, *rîul* se transformă în *Rău*, și din vag geografic, spațiul devine pur simbolic.”¹⁶ E lumea în care frumos și urât, durabil și perisabil se întâlnesc.

Toată această lume trăiește o singură beție a spiritului, a hazului lui Nastratin Hogeia. „Ion Barbu este polemic față de imaginea ideală a cetății, îndemnul său adresat „lunii posibile” a Isarlîkului fiind: „Fii un tîrg temut, hilar/ Și balcan-peninsular”, adică o lume de contradicții vii.”¹⁷ Se descrie universul de bălci, al iarmaroacelor, al lumii pestrițe balcanice, prin prezența lui Nastratin în fața unui public gură-cască: „Colo cu doniți în spate/ Asinii de la Cetate/ Gîzii, printre fete mari,/ Simigii și gogoșari/ Guri cască când Nastratin/ La jar alb topește in.// Vinde-n lesă de copoi/ Căței iuți de usturoi, // Joacă și-n cazane sună./ Când cadâna curge-n Lună.” E o imagine orientală, din *O mie și una de nopți*, o lume în care mișună negustori de pietre rare, lume așezată sub semnul cuvântului magic: „Deschideți-vă porți mari!” În finalul poeziei, lumea e scoasă din istorie, din timp, e o lume a contemplației.

„Izolarea Cetății ca spațiu de joc autonom, suficient sieși, gratuit, sustras istoriei, e magistral marcată în secvențele poemului, în care poetul își desfășoară reveria de cetățean al Isarlîkului, adoptându-i perspectiva contemplativă.”¹⁸ Se face trimiterea la masacrul grecilor de către turci. Toată această istorie sângeroasă e contemplată, nu e sesizată în latura ei tragică, e văzută în oglindă: „Din zecime în zecime/Taie-n Asia grecime”. Gestul asasin se purifică în ritmul pur al unei existențialități.

Poetul va atenua imaginea „slavei stătătoare” prin ultimele două versuri ale poemului: „Când noi, a Turciei floare/ Într-o slavă stătătoare/ Dăm cu sîc/ Din Isarlîk.” „A face în ciudă... este forma de a marca diferența dintre lumea posibilă a Isarlîkului și lumea reală pe care nu vrea, nicicum, s-o reflecte”.¹⁹

Ioana Em. Petrescu notează că: „eroul emblematic al acestui univers în care spasmul morții întâlnește hohotul râsului este Nastratin Hogeia, și ivirea lui din apele Bosforului e celebrată în primul poem al ciclului, *Nastratin Hogeia la Isarlîk*.”²⁰

Nastratin refuză comunicarea, făcând un gest emblematic, refuză să se hrănească cu altceva decât cu propriul trup. „Între Nastratin și lume nu mai există comunicare, tentativa pașei de a-l invita să coboare pentru a se ospăta se dovedește un eșec:

Dar ne mîhnești c-o față prea tristă: hai, curând!/Nu sta pe punte, coabe cu pîntecul flămînd!/ Noi ți-am adus năutul dorit și sumedenii/ De roșcove uscate și tăvi cu mirodenii/ - Coboră, iscusite bărbat și ia din plin.

Nastratin se autodevoră: „Pic lângă pic, smalț negru, pe barba Lui slei/ Un sânge scurt, ca două mustăți adăugite, // Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite/ Albiră dinții-n pulpă intrați ca un inel. // Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.” Nastratin refuză lumea impură, „fiind singurul reprezentant autentic al Isarlîkului, numai de la el însuși acceptă daruri.”²¹

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ioana Em. Petrescu, *op.cit.*, p.76.

¹⁷ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p. 37

¹⁸ Ion Pop, *Recapitulări*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p.99.

¹⁹ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.37.

²⁰ Ioana Em. Petrescu, *op.cit.*, p.77.

²¹ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.30, *apud*, Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești III*, București, Ed. Minerva, 1986, p.223

„Un alt punct de vedere asupra autodevorării oferă Marin Mincu: «Refuzul lui Nastratin de a coborî și chiar de a răspunde la invitațiile îmbietoare ce i se adresează este semnul unui egoism de o factură aparte (...) închiderea în sine a personajului fictiv, care nu poate comunica, prin datul său cu realitatea care îl creează și de care e despărțit în mod fatal.»»²² Personajul se autoanihilează și devine absență, iar această experiență a lui Nastratin Hoge se integrează modernității.

După *Nastratin Hoge la Isarlîk*, Ion Barbu așează poemul *Domnișoara Hus*, realizat sub o altă formă, cu un personaj diferit lui Nastratin, cel puțin în aparență. Ne aflăm tot în spațiul halucinației, în care regulile realității sunt încălcate. Domnișoara Hus poartă dedicația următoare: „Surorii noastre mai mari,/ Roabe aceleași zodii/ Preaturburatei Pena Corcodușa”. Ion Barbu asociază personajul său cu personajul lui Mateiu Caragiale, Pena Corcodușa. Ambele sunt supuse aceluiași destin existențial. Domnișoara Hus este ființa decăzută, fostă curtezană care trăiește un moment de transfigurare prin anamneza unei iubiri trecute, printr-un fel de magie, de invocare a unor puteri supraomenești.

Nicolae Manolescu „vorbește despre nebunia Domnișoarei Hus, notând că «Nebuna descântă stelele ca să-și întoarcă iubitul de pe celălalt tărâm, în felul în care Baba Cloanța a lui Alecsandri se deda unui ritual magic asemănător.»»²³

Poemul vorbește de singurătate, iar comunicarea personajului cu lumea se realizează prin „danț”, în a treia secvență *Vaduri și alaiuri*, armonia dansului tinereții se transformă într-o goană spre nicăieri: „Mînă tot către Apus! El te schimbă-n humă verde/ El milos de lîn și-a pus/ Mîna-i verde/ Să-ți dezmierde/ Și grumajii tăi umflați/ Și picioarele în coji/ Numai noduri, numai dîre/ Unde ani și ger, răboj/ Încrustară cu satîre”.

Armonia dansului se pierde, la fel și comunicarea, Domnișoara Hus se întoarce spre sine și rupe legăturile cu oamenii. Secvența a patra adâncește starea de singurătate. „E vorba de o singurătate în pragul morții, care confirmă „vizita” temelor mari, Moartea și Somnul, pe carea autorul le evoca în interviul cu Felix Aderca.”²⁴

În ultima secvență se reface timpul pierdut, dar eșecul e consemnat chiar de la început, pentru că e invocată Zodia. „Zodia le-a predestinat și pe Domnișoara Hus și pe Pena Corcodușa. „Buhuhu la luna șuie/Pe gutuie să mi-l suie/ Or de-o fi perioadă/ Buhuhu la Zodie.”²⁵ Domnișoara Hus, prin acest „descântec” pleacă în căutarea purității. Întâlnirea cu cel evocat prin „descântec” marchează sfârșitul poemului: „ De sub nori și câmpuri – El/ Subțirel,/ vărut în alb de lapte,/ Strigoi/ Rupt din veacul de apoi (...) Hăituit de Miază noapte.”

„Apariția strigoiului sugerează dispariția Domnișoarei Hus, trecerea ei pe tărâmul de dincolo (...) Dansul frenetic sfârșește în Moarte, personajul se retrage în memorie.”²⁶

În poezia *In memoriam*, cetatea Isarlîkului nu mai este așezată în centru. „*Domnișoara Hus* și *In memoriam*, fără a ieși din lumea Isarlîkului, se centrează asupra unor personaje(...) Dacă primul poem evoca tema morții, al doilea, deși pornește de la moarte, moartea câinelui Fox, mută tragicul într-un registru anecdotic.”²⁷

Poezia este un elogiu al elementarității, Barbu sugerează puritatea ființei evocate, la nivelul sugestiei sonore, a muzicalității versului. „În *In memoriam* efecte extraordinare scot

²² Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.30, *apud*, Marin Mincu, *Eseu despre textualizarea poetică*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 131

²³ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.30, *apud*, Nicolae Manolescu, *Prefață la ediția a doua la Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, București, Ed.Allfa, 1996.

²⁴ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.34.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.35.

²⁷ *Ibidem*, p.38.

poetul din fonetică. Nu este în toată literatura română alt exemplu în care din goale sonorități și repetiții, din ciocniri cristaline de sunete, din onomatopee, să rezulte o atât de sugestivă poezie a dimineții de aprilie.”²⁸

Imaginea câinelui Fox se recompune din amintirile eului, intrarea în lumea posibilă a lui Fox e generată de revenirea primăverii: „Primăvară belalie/ cu nopți reci de echinox,/ vii și treci/ Și-nvii, stație/ Pe răpusul ciine Fox.”

In memoriam este și un poem despre natură, luna aprilie este privită într-un mod foarte original. Poetul inventează sonorități stranii: „Pomi golași și zori de roșuri!/ (E aprilie, nu mai)/ Forfotă de fulgi pe coșuri,/ În cuib fraged: Cir-li-lai./ Fox al meu, îți place, hai?// Cir-li-lai, cir-li-lai/ Precum stropi de apă rece/ În copaie când te lai/ Vir-o-con-go-eo-lig,/ Oase-ncinse afară-n frig/ Lir-liu-gean, lir-liu-gean/ Ca trei pietre date dura/ Pe dulci lespezi de mărgean.” La Ion Barbu natura se convertește în sunete și sunetele, armoniile sonore, generează asociații insolite de imagini. Perpessicius vede în această secvență un „refren onomatopeic al ciripitului păsărelelor.”²⁹ Finalul poemului revine în planul mai general al sonorității pe care poetul le convertește în asociații insolite: „Nalt, curat sub corn de rai./ Dezlega-vom: cir-li-lai, // Cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece, / În copae când te lai.” Strofa finală este un refren care organizează discursul poetic, e o „deschidere și o provocare: o deschidere către un anume mod de a „filtra” natura și de a genera o altă lume”³⁰.

Poemul *Încheiere* încheie ciclul balcanic arătând că se produce în poezia lui Barbu apropierea de ciclul ermetic. Ion Barbu afirmă în *Fragment dintr-o scrisoare* „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut. Crede-mă. Numai matematicile mă fericesc. Poezia mă declasează prin surclasarea pe care o încerc.”³¹

Lumea Isarlîkului este sugerată într-un limbaj mult mai concentrat, trimite spre o configurare astrală. „Ne aflăm, în fond, într-un moment de despărțire. Nu o despărțire de Isarlîk pentru că ea, Cetatea, rămâne Iluzia perenă, ci de Poezie, artă Ideală, culme a posibilităților umane: „Inegală creastă, sulițată cegă,/ Lame limpezi duse-n țara lui norvegă!/ Răcoriți ca scuții zonelor de aer,/ Resfirați cetatea norilor în caier, // Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk, / La o albă apă intru-bîldîbîc.”³²

Ion Barbu, prin ciclul balcanic a reușit să reabiliteze lumea lui Anton Pann pentru că o ridică pe un plan de spiritualitate înaltă. „Barbu a semnalat că acest ciclu înseamnă o nouă orientare tematică și apariția în preocupările lui a două obiecte fundamentale ale poeziei, Somnul și Moartea, poate a vrut să spună: Moartea înțeleasă ca Somn. Personajele nu sunt niște morți, ci numai muribunzi. Nastratin cel separat de lume printr-un gest fără întoarcere și fără sfârșit, poetul din *Încheiere* care se cufundă sub ape, moare fără a pierde ispitele gândirii, domnișoara Hus în care nu mai dansează decât amintirea.”³³

Ciclul final al volumului *Joc secund*, e ciclul Isarlîk care se impune prin imaginea orientală și prin atmosfera balcanică caracteristică spațiului oriental. Explorând stratul balcanic al creației populare, în descendența lui Anton Pann, Ion Barbu dovedește o adevărată fascinație pentru pitoresc, pentru culorile tari. Poetul imaginează o lume ideală, scăpată de sub tirania timpului. Ion Barbu rămâne un poet al esențelor, profund, tulburător.

²⁸ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.38, *apud*, Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, București, E.P.L., 1966, p.98-99.

²⁹ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.39, *apud*, Perpessicius, *Opere IV*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 138

³⁰ Andrei Bodiu, *op.cit.*, p.40.

³¹ *Ibidem*, *apud*, Ion Barbu, *Versuri și proză*, p.189.

³² *Ibidem*, p.40.

³³ Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 147.

Bibliografie

- 1.Barbu, Ion, *Biblioteca critică*, Editura Eminescu, București, 1976
- 2.Barbu, Ion, *Poezii, Texte comentate*, Editura Albatros, București, 1975
- 3.Bodiu, Andrei, *Ion Barbu monografie, antologie de texte, receptare critică*, Editura Aula, București 2005
- 4.Ciorănescu, Alexandru, *Ion Barbu Monografie*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996
- 5.Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- 6.Petrescu, Em. Ioana, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, Casa Cărții de știință, București 2006.
- 7.Pop, Ion, *Recapitulări*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997

CAMIL PETRESCU THE HUXLEYAN

Alexandru-Ionuț MICU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: History writes itself. For one to check the truth of these words, it is quite sufficient if he/she looks around or if he/she tries to remember the latest achievement or disaster anywhere on the Globe. Since one moves on, any disaster ought to be overcome and achievements in any domain welcomed. Literature grants moments of success simply due to its endless changing and to its resemblance with life; therefore, it's foreshadowing.

In terms of theories and accomplishments, the twentieth century was fruitful; Freud's theory on the psyche and Carl Jung's conception about memory were found impressive by writers. They enriched the psychological novel with "levels of connotative expression"¹ and with a greater "depth of treatment and significance."²

As a result, Aldous Huxley's thorough analysis of his characters' thoughts and of their incursions into their past caught my eye. What determined me to read Huxley further was "Point Counter Point"; in the setting, a multitude of characters give shape to a society who has lost all of its values. Types dealt with satirically, disgust and desperation constituted the basis of Huxley's earlier works of prose. Still, it is in "Point Counter Point" that he caricatures efficiently, destroying the idols of that time.

Both authors have their characters confronted with doubts and fears, their dramatic levels varying. Forever surrounded by a firmament of ideas and thoughts, these personas firmly believe in their destiny. This way, regardless of the hardships, they pursue further in attaining their scopes.

In Romanian literature Huxley was an inspiration especially for writers Camil Petrescu and Mircea Eliade. The latter had the same spiritual affinities as Huxley; both had an Indian experience and were interested in religion. Eliade incorporated Huxleyan patterns of thought in "Huliganii" ("The Hooligans"); the British author's formal solutions also influenced Eliade.

World War I had given birth to a generation that used hedonistic lifestyle and excessive individualism to hide its fear and uncertainty. Characters in both "Point Counter Point" and "The Hooligans" act as such; the technique of juxtaposition is present in each of the two works and builds parallel situations that intersperse at one point. The tragic parts in "Point Counter Point" are the death of a child, a suicide and a murder while in "The Hooligans" they are a theft, a rape and a suicide. In other words, such events are part of life; if they were preceded/succeeded by ironic or grotesque elements then they resemble reality.

Camil Petrescu took the model of the intellectual from Huxley's works; this persona is continuously dissatisfied with whatever he acquires and it is new; that's because he is always searching for something that keeps him thrilled but once he has it, it is not long before he is bored with it; take for example Walter Bidlake, Phillip Quarles ("Point Counter Point") or Ștefan Gheorghidiu ("Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război") and Gelu Ruscanu ("Jocul ielelor"). The huxleyan characters are willing to fight for their identity or accept a compromise while Camil Petrescu's die for their truth and ideals.

¹ Burlui, Irina, *Lectures in Twentieth Century British Literature*, Editura Universității Al. I. Cuza, 1980, Iași, p.3.

² Burlui, Irina, *op.cit.*, p.3.

Key words: reality vs.illusion, self-consciousness, intellectuals in the world of ideas, tragic destiny, novel of ideas.

In the vast domain of literature, readers learn of various writing styles and of numerous achievements. In the modernist trend, Aldous Huxley had a significant contribution due to the new techniques he invented. His first five works of fiction are most huxleyan due to the presence of characters symbolizing intellectuals and due to their continuous analysis of false idols and people's meaningless aims.

In "Crome Yellow" Denis pops in the group and steps out from it; his coming and leaving don't change anything among their circle. This directs the eye to a daily routine each character manifests. No one in the house interferes with somebody else's work or ideas in this matter; each one is busy with her/ his thoughts, activities. This aspect, together with funny, magic features like Wimbush's ageless look, Priscilla's crazy attitude, Mr. Scogan's idle talk grant the novel circularity. The work is structured as a tour around Crome or an episode of a film series presenting last events in the lives of special characters, most of them stubborn, flat.

If "Crome Yellow" is vaguely reproduced, in "Antic Hay" characters' inner sides are revealed. The overall state in the novel is that of futility; Gumbriel Senior's absurdity lies in his hope that he will one day build his architectural models; this will never happen. The characters see the world around them as a chaos, a jungle in which they have been abandoned. Each one of them tries in his/her way to face facts, their despair and agony. As expected, they live by extremes, a detail that makes them more parodic.

One's lifetime is filled with both glorious moments and real nightmares; anything happens for a reason, everyone having his/her own fate. Good and bad events simply occur to one whether he/ she likes it or not. In "Those Barren Leaves", try as she might, Mrs. Aldwinkle cannot make Chelifer fall in love with her; Calamy's relationship with Mary is not as simple as it looks. They want different things; their separation enables Calamy's meditation. The characters represent the barren leaves, slowly drifting in different directions, according to what their instincts tell them. They are barren due to their fading away, since time is irreversible.

Even though "Point Counter Point" is representative for the genre "novel of ideas", "Brave New World" is Huxley's lasting success; the reason for this is that in numerous respects the dead society in the novel is the destination we are heading to at present.

A Romanian writer inspired by Huxley is Camil Petrescu. Both authors have their characters confronted with doubts and fears, their dramatic levels varying. Forever surrounded by a firmament of ideas and thoughts, these personas firmly believe in their destiny. This way, regardless of the hardships, they pursue further in attaining their scopes.

War has been one of the most inspiring themes in literature, gathering brilliant minds that described scenes on the battle field as realistically as possible. Its significance is due to the numerous shifts and meanings it holds. The idea itself of people's involvement points to a mixture of feelings and thoughts that shape any piece of writing.

In his novel, "Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (Last night of love, first night of war), Camil Petrescu succeeds in making a difference by innovating, changing completely the point of view. The subjective perspective of the first person narrator is focused on apparently simple, irrelevant aspects(the fever, the cold, the stomach aches, the fear, the lack of food, etc.). They might seem insignificant at first, but their mentioning actually plays a huge role in reaching the aim of this writing: to demystify the meaning of war, the feeling of glory surrounding it.

The succession of events in the novel "Ultima noapte" is seen and interpreted entirely through the eyes of Ștefan Gheorghidiu. This involved narrator, at the same time a character, reasons anything appearing within his sight.

Living in the world of ideas, faithful to philosophy and phenomenology, Ștefan rejects immediate reality. His inner crisis caused by Ela's infidelity is rendered to the letter, with emphasis on his continuous suffering and his moral decay. Any faithful reader who follows the course of the telling ought to be on the narrator's side, taking into consideration the thorough analysis of Ela's smallest gesture and glance. Just like Chelifer and Calamy ("Antic Hay"), for Ștefan, discontent and spiritual torment is useful to the extreme since they are reasons to keep his mind active. But still, the reader should be trustful up to one point; that of recalling that Ștefan is the story teller. The insistence on his struggle in a fairytale losing its glow may not be that convincing. It is as probable that his wife might or might not have flirted with charming, dashing Gregoriade. Like Ștefan, Denis ("Crome Yellow") finds himself in an unexpected, strange situation which he overanalyses; in the case of Denis it is the new group.

This way, the argument that Ștefan is obsessed with the idea of loving Ela proves rather plausible. He admits his acquaintances' sayings that he's the jealous type and that he married Ela especially for her reputation as "the most popular girl in college". Bearing no affection for her at first, Ștefan regarded Ela as a suitable place from where to start the building of his "ideal world". Initially she was but an object of his interests, since Ștefan was attracted by her beauty, youth and innocence. Day by day, used to Ela's presence, her ways and moods, Ștefan started to care about her until that feeling turned into adoration. It is not love, however. Ștefan praises Ela simply for fitting into his standards, for resembling a perfectly wonderful prize. She is but a representation in Ștefan's mind, like the way Italy and its landscapes are reflected through Mrs. Aldwinkle's viewpoint in "Antic Hay"; the objects, the individuals don't exist at an objective level, but only in people's perceptions.

Camil Petrescu's feminine characters, just like Huxley's, are objects of knowledge for the men, rather than independent beings in the structure of the novel.

During the family discussion on the inheritance his uncle would leave him, Ela's interference was a shock to Ștefan. Her sudden interest in the prospect of a significant financial improvement caught Ștefan's entire attention. He couldn't continue to see her as pure; she might no longer be part of his ideal universe, for she wasn't as valuable. In contrast to the above, it is a fact confirmed in the sequence of events that Ela is far from being an upstart, a goldigger respectively. Ștefan can't cope with her new lifestyle (different company, smart dressing), her willingness to access high-society. He used to be happy with their modest living, having been isolated from the outside. Witnessing his mind absent, castaway in absolute, Ela's love and respect for him slowly fade. Back from the battle ground a changed man, wounded physically and mentally by war's horrors, he divorces Ela on account of her deceptions. To my mind, the intensity and unrest surrounding Ștefan could be inspiring if we take his word for it concerning his endless suspicions. However, they could also be ridiculous to sad if it's nothing but a fictitious setting, built up by his mind. Both Huxley's and Camil Petrescu's characters become aware of the fact that consciousness is the only reality that can be checked, the only source of the absolute truth.

War, a necessary evil, introduces him to a distinct hierarchy, a system of values he hadn't expected. Ela and her double-crossing are now far from his thoughts; regrets of the past and a dreadful fear for the future lead to an awakening. Ștefan reaches to a true light, becoming capable of telling right from wrong. Appreciating his mates a bit more enables him to remain hopeful at times. "Come what may" dominates his beliefs. The war part is fundamental to the novel, since its events are of present time, whereas the love story is an incursion to the past. Happenings on the front are harmful, shaping his mind and perceptions.

His searching for a new experience reminds one of Denis . Just like Casimir Lypiatt ("Antic Hay"), Ștefan sees in a failure the beginning of a different life-chapter.

The soul, the most well-hidden treasure, can at times be witness to a variety of fervent feelings. In addition, a confidant of somebody who expresses sincerely his every thought, his most intimate emotion, cannot be but overwhelmed, if not shocked or sensitized to tears.

Anybody having read "Patul lui Procust" ("Procrustes' bed") must have had a certain tension of any kind: disappointment, disgust, pity, etc. Fred Vasilescu's structure has the purpose to thrill; this character is of the lineage "desireable, loved but unable to love", like Gelu Ruscanu. One of the richest and most attractive bachelors of the Bucharest society in interwar period, Fred Vasilescu is considered by his circle of friends ignorant, stupid. The pursuit of understanding him turns, therefore, into a delight since Fred's deep insights and interpretations reveal his emotional and loving side.

The novel is organized as such that lady T. and the Author tell the story of Fred, leaving Fred to tell the story of Ladima. The latter's statements in his letters move Fred profoundly, facing him to a compassionate, caring side of his he had never known of. The more Fred reads, the more he gets involved, having later the will to learn the reason of poet G.D. Ladima's suicide. This, on the other hand, is just the pretext; while reading the pile, Fred connects the dates of the letters to what he was doing at the time. The idea of parallel worlds, parallel lives is a fundamental one, present both at Huxley and Camil Petrescu. These parallel realities, on the one hand, reveal the beauty of life in diversity, but on the other hand they make social understanding or communication impossible. Fred feels close to his old acquaintance Ladima, now knowing him much better. But, actually, the dates aimed at awakening his memories of the on and off love affair with lady T.

Too conceited to bear his love for lady T., Fred projected himself a special, unusual target; nothing like a relationship with the loved one. Such relation meant far from wonderful, complete to him. It wouldn't have been enough, though what he felt for her was pure. Huxley and Camil Petrescu's intellectuals can no longer feel because thinking overruled their feelings. Loving his woman would have annulled Fred's perceptions about himself. He wasn't able to stagnate in an earthly, simple relation. His yet unknown reasons support his position as distinct character. Gifted poet, ambitious columnist, G.D. Ladima is imposing and not at all amenable. In the discussion with Fred on clothing, Ladima doubted his companion's principles on good taste, demanding further, standing arguments. Ladima defends his points of view persuasively and with energy. Therefore, this negligent, delicate man with worn-out clothes and teacher-like attitude is by all means an intellectual. The unfitting part of the puzzle is his adoration of a cheap, inconsiderate actress. Ladima's "Emy" is the prettiest girl, lovely, pure, generous and just any quality one would think of. Reality bites: Emilia sees herself as a talented artist; being a prostitute enables the big fish to propel her in theater. Apparently blind to most readers, including Fred, Ladima has an obsessive passion like Ștefan Gheorghidiu. Offering Emilia great attributes makes his imaginary love story pertinent to him. Ladima endures misery and moral decay, consequences of poor financial conditions; Emilia's existence consists his dreamland. Ladima's focus on Emilia indicates his refusal to accept the truth about her, the poverty and nastiness surrounding him.

Seeing Emilia along with individuals suiting her interests leads him to suicide. The letters sent to her prove his devotion and his boldest of wishes. The poet's hardships and tragic end are brought to light by Fred, who decided from the start to investigate Ladima's deeds. His one last pride shows the appeal to dignity; Ladima dies with quite a nice sum of money in his pocket and a false letter by his side, pointing lady T. as his lover. Ladima's attempt was not to be thought of that miserable; his actual motive, the shame of loving an inferior creature like Emilia, is kept by the ones who were close to him and appreciated his writings.

The odd-looking, incisive type, Ladima impressed with his reasoning and persuading. He complains about his depression and the dump he lives in the same as much when stating the success of the newspapers he works hard at. As most heroes of Camil Petrescu, he cannot write anything unless he feels it and unless he is true to himself. Huxley's Theodore Gumbriel tries desperately to integrate into the external world to which, actually, he doesn't belong. The difference between Camil Petrescu's and Huxley's intellectual is that the latter can have a split personality while the former finds it impossible to look like what he is not; his creed is to preserve his identity even with the cost of being an outcast.

Complicated, with its ups and downs, lady T.'s dalliance with Fred wasn't meant to be a lasting, fruitful one. Devoted hopelessly to one another, the woman chose to make the step and admit they can become one. Shocked by his rejections, lady T. feels useless while watching her losing Fred.

When Fred first makes a pass at her, she stands fierce on the outside and chic as always, refusing at the beginning. Later, while he discovers her tensely, step by step, lady T.'s intimate portrait is of a shy smiling girl, far from the sophisticated, though woman. In this magical moment, Fred is filled with gladness and surprise at the sense of her delicacy and at the sight of an amazing body. Lady T., central female character, is viewed by more than one man; her prettiness is governed by her state of mind. Affectionate, cultured, the descriptions of her remind one of an old tune or a foreign perfume, with a drop of exotic sensuality. Such detailed descriptions cannot but be in opposition with those of Myra Viveash ("Antic Hay"), who is just a bored woman. She sees as a must escaping in searching for novelties that would at least seem to fill her inner emptiness.

Owner of a modern furniture shop, lady T. reads and admires fine art, being happy with life's small things. No wonder Fred feels inferior to her; confessing his love would mean becoming his woman's slave. The need for lady T. to feel adored, to have a partner is even more alarming when seeing Fred with another woman, moving on. She feeds her ego even with shabby, disgraceful D., flirting with him due to her moment of weakness. Lady T. is from the category characters in love but not loved.

Hasn't everyone had an epiphany during an ordinary day?! Everything is observed from a different perspective, one believing he/she holds the key to the Universe. The way one chooses to take is destined to be the right one regardless of where it takes or what it leads to. Someone caught in the world of ideas takes even self-destruction as part of a "glorious rise".

In the play *Jocul ielelor* ("The elfins' dance"), Gelu Ruscanu takes a glance at the dance itself while strolling in the woods with his lover, Maria Sinești. Nothing would ever look the same to him, his existence taking a turn distanced from reality. Gelu feels he has just awoken, remembering Maria's one time cheating. Learning the truth about his father's death triggers Gelu's drama; from his young years to his adulthood, he looked down at his father, a dignified, honest figure dead in a hunting accident. Actually, Grigore Ruscanu, a passionate gambler, had great debts due to an embezzlement. Like Ladima, he shot himself, for the woman he loved, a vulgar, untalented actress, who didn't care about him.

Both Denis and Gelu find the world of ideas simple and easy to seize; the real world, on the other hand, proves to be unclear, unfair, extremely difficult to comprehend because of its contradictions and mess. If Gelu has a blind idealism, Theodore Gumbriel ("Antic Hay") sees the sharp difference between ideal and reality. He searches how to adapt to the objective level, whereas Gelu is crushed to witness his wish of absolute justice come true. He is distinguished by Casimir Lypiatt who has hope in a future triumph.

Gelu's tragic fate evolves according to some exact stages; he is first disappointed with Maria's betrayal, believing love is infinite and pure, immaculate. Gelu cannot describe love otherwise; he's uncompromising and intolerant with anything against the principles he stands for.

Șerban Saru-Sinești's statements on the circumstances his father died plunge Gelu in a sea of uncertainty and despair. This way, he starts to identify with his role model to the minutest aspect; Gelu is faced with an enlightening, the answer to moral completion his father had: death. Having been brought to his attention that just anything is relative, including love, justice, Gelu finds he has nothing left; nothing that could pertain to him, to his conscience. His friend Praidă's philosophy left alone, Gelu is stuck with his emptiness. Visualising each of his father's steps, the anguish faces him to suicide. It is easier to integrate into the misery than to rise above it; this is what Cardan (Antic Hay) becomes aware of, as well as Gelu.

Maria, Gelu's ex-lover, tries to convince him to let go of the voices in his head and build a new start with her. Married to a cold-hearted manipulator, Maria is a grown-up with an existential crisis. Her infantility resembles that of Myra Viveash who longs for raspberry syrup and is fascinated by flickering sky-signs from Piccadilly Circus. Maria remained the reckless, spoiled child she once was. Obsessed with anything, depressive and unbalanced, she seeks and discovers the key to salvation: her love for Gelu. He, on the other hand, sees satisfaction in idealism, to which Maria cannot pertain anymore.

Thirsty for absolute, Gelu Ruscanu's mind is isolated from the material world. A misfit in the superior world he wishes to live in, like Ladima and Ștefan Gheorghidiu, he traces a one of a kind destiny. For Huxley and Camil Petrescu, Man's mission is not to be happy but to search and question.

Both authors have their characters confronted with doubts and fears, their dramatic levels varying. Forever surrounded by a firmament of ideas and thoughts, these personas firmly believe in their destiny. This way, regardless of the hardships, they pursue further in attaining their scopes.

Bibliography

Burlui, Irina, *Lectures in Twentieth Century British Literature*, Editura Universității Al. I. Cuza, 1980, Iași.

Ciocoi-Pop, Dumitru, *Aldous Huxley's Literary Ideology*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2005.

Ciocoi-Pop Liliana, *Character and Structure: An approach to Camil Petrescu's and Aldous Huxley's Intellectuals*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2004.

Dimitriu, Rodica, *Aldous Huxley in Romania*, Editura Timpul, Iași, 1999.

Eliade, Mircea, *Huliganii*, Editura Rum-Irina, București, 1992.

Huxley, Aldous, *Antic Hay*, Grafton Books, London, 1977.

Huxley, Aldous, *Collected Essays*, Harper & Row, New York, 1959.

Huxley, Aldous, *Point Counter Point*, Vintage, London, 2004.

Huxley, Aldous, *Those Barren Leaves*, Triad/Panther Books, London, 1978.

Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Petrescu, Camil, *Teatru vol.1*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Espla, 1955.

GRIGORE VIERU – NOW AND FOREVER**Teodora-Georgiana AMZA**

University of Pitești

Abstract: Grigore Vieru (14 February 1935 – 18 January 2009) was a Moldovan poet and writer. He is mostly known for his poems and books for children. He was a Moldovan poet who bravely promoted his country's native language, Romanian, when Moldova was a Soviet republic and Russian was the official language. He fought for the cultural reunification of Moldova and Romania.

He was born in a rural village in northeastern Romania. Five years later, that area was annexed by the Soviet Union under a Nazi-Soviet pact, and became the Socialist Republic of Moldova.

In the 1970s, he wrote "The Little Bee", Moldova's first Romanian-language schoolbook for children. His poetry is characterized by vivid natural scenery, patriotism, as well as a venerated image of the sacred mother. Vieru wrote in the Romanian language.

Keywords: Grigore Vieru, poet, Basarabia, native language, patriotism.

Grigore Vieru este un nume foarte important în literatura română. O adevărată călăuză pentru poezia noastră, pentru patria noastră –poetul și publicistul, copilul și adolescentul, omul matur și înțeleptul cu plete cărunte. Nu i-am înzestrat adevărata valoare până în momentul în care am început să-i citesc cărțile. Din aceea clipă mi-am dat seama că acest om are un talent aparte, un talent înăscut, este un scriitor fără pereche. Când îi citesc poeziile, mă cutremur din adâncul sufletului, gândindu-mă la patima cu care a scris, durerea, libertatea și dorul metamorfozate prin cuvinte.

Patriot, Grigore Vieru a luptat pentru independența românilor din Basarabia, nu numai prin poezie, ci implicându-se și politic fiind unul dintre fondatorii Frontului Popular din Moldova și a fost printre organizatorii și conducătorii Marii Adunări Naționale din 27 august 1989. A participat activ la dezbaterile sesiunii a XIII-a a Sovietului Suprem din RSSM în care se votează limba română ca limbă oficială și trecerea la grafia latină.

Grigore Vieru a scris una din cele mai frumoase și interesante palete de simboluri, armonizate cu motive și teme literare diversificate, cum ar fi: durerea, libertatea și dorul. Acestea se află în nume precum: „Aproape”, „Un verde ne vede”, „Fiindcă iubesc”, „Taina care mă apără”, „Cel care sânt”, „Rădăcina de foc”, „Rugăciune pentru mama”, „Văd și mărturisesc”, „Acum și în veac”, ș. a. m. d.

Creația sa se prezintă ca o perpetuă sublimare a sufletului prin frumusețe și omenie, prin dragoste și purificare morală. Ne captează și emoționează. Ne modelează. Glasul versurilor sale reprezintă un ecou, ce colindă veșnic munții omenești, fără putință de a se stinge... (Petre Ghelmez). Poezia e codrul și furtuna, e soare și pământ, vară, toamnă și iarnă, e mamă și iubită, e istoria și limba noastră, cuprinde în tainele profunde tot ce are poporul român mai scump și mai durabil- viața. Cititorul este ființa prin care trece tot zbuciumul vieții. Prin zvâcnitul inimii sale poetul se înfioară și de cerul adânc de prea mult senin, și de apele limpezi ale Basarabiei, și de cireșii în floare albă, și de mama care și-a pierdut feciorul, și de zorii zilei care vin să prevestească o eră nouă pentru acest neam oropsit și amărât. Cam așa e conținutul poeziei sale.

Poetul se identifică cu lumea, așezându-se în mijlocul lucrurilor ca un zeu getic. Un astfel de program poetic e prin excelență stănescian, pus însă la basarabeni, sub semnul unei ardori etice: Dar mai întâi / să fii doar sămânță./ Tunet să fii./ Ploaie să fii./ Lumină să fii./ Să fii os de-al fratelui tău/ retezat de sabia dușmană./ Brăzdar să fii/ Duminică să fii/ Doină să fii./ Ca să ai dreptul a săruta acest pământ/ Îndurerat de-atâta dor.”

Grigore Vieru încearcă repunerea limbajului în albia naturală a românescului, poeticul în cea a firescului, realul în tabloul obiectiv al diversității lui polimorfe, sensibilitatea în matricea dialectului, a dramatismului. Nu există o schemă fixă în poeziile sale. Mai degrabă creația lui este legată de tradiția eminesciană și folclorică a literaturii române, apoi orientându-se spre formule magic-vegetale ale lui Blaga. Preferă o comunicare deschisă, sentimentală, în mod direct cu cititorul, încheindu-și poeziile cu rostiri pline de emoții: „O poezie trebuie să fie multă./ Dacă-i multă, e și frumoasă.” Universul liric se contemplă, raportul dintre om și cosmos ajunge să fie un învederat organicism al trăirii și al viziunii.

Chipul mamei și al poetului- fiu este înconjurat de un nimb sacru, el a sacralizat copilăria, maternitatea, bucuriile simple, ca și suferința, ce se uită în ochii lui „din inel, din flori de tei”, din statutul de ființă al omului. O notă aparte profund existențială, îl aduce dialogul cu neființa din „Litanii pentru orgă” — „Nu am moarte, cu tine nimic...”, aici cultivă perseverent o estetică a *reazemului* moral, pe care i-l oferă pământul, natura, cerul și frumusețile acestora, mama și maternitatea. Poezia erotică se apropie- blagian- de starea complexă, de situația- limită care atinge intensitatea maximă, *amestecare* : „M-am amestecat cu cântul, / Ca mormântul cu pământul.// M-am amestecat cu dorul / Ca sângele cu izvorul.// M-am amestecat cu tine, Ca ce-așteaptă cu ce vine.” Poetul caută sensul înalt al trăirii erotice, astfel că erosul are o semnificație mitică: femeia este taină în taina naturii, stăpână a Marelui stăpân- Dorul, „lumina stinsă în lumină”. Misterul cosmic se strecoară în ritmul nupțial, amplificând dimensiunile trăirii, în acorduri solemne de imn sau ușor- sentimentale de madrigal, strigări șoptite, blesteme refulate, nostimade și vorbiri alegorice, toate acestea traduc o singură melodie, cea a dragostei. Citez din poezia „Pădure, verde pădure” : „i-a fugit iubita cu altul, / S-a ascuns în codru. Uuu! / El a smuls pădurea toată./ Însă nu a găsit-o, nu.”

Simbol al poeziei lui Grigore Vieru este „mama”. O consacreză în cuvinte și citez următoarele versuri cu lacrimi în ochi, este foarte emoționantă: „Sub stele trece apa/ Cu lacrima de-o samă, / Mi-e dor de-a ta privire, / Mi-e dor de tine, mamă./ Măicuța mea: grădina/ Cu flori, cu nuci și mere, / A ochilor lumina, / Vazduhul gurii mele! / Măicuțo, tu: vecie, / Nemuritoare carte/ De dor și omenie/ Și cîntec fără moarte!/ Vînt hulpav pom cuprinde/ Și frunza o destramă. / Mi-e dor de-a tale brate, / Mi-e dor de tine, mamă./ Tot cască leul iernii / Cu vifore în coamă. / Mi-e dor de vorba-ți caldă, / Mi-e dor de tine, mamă./ O stea mi-atinge fața / Ori poate-a ta năframa./ Sunt alb, bătrîn aproape, / Mi-e dor de tine, mamă.”

În versurile sale, mama este un simbol cu multiple semnificații etice și sociale. Ea e o altă Maica Marie, un început a toate câte sunt, devenind Muma însăși. Mama va fi maturizată, așa cum și natura va fi maternizată. Identitatea ontologică se exprimă prin paralelismul perfect dintre mișcările sufletești materne și cele cosmice: „Ușoară, maică ușoară, / C-ai putea să mergi călcând / Pe semințele ce zboară / Între ceruri și pământ! / În priviri cu teamă, / Fericită totuși ești / Iarba știe cum te cheamă, / Steaua știe ce gîndești.” (Făptura mamei). Mama are capacitatea de repara și întreține starea de echilibru a omului și a universului: „Această lumină lină / De nu va răsări, / În locu-i răsări-va / Lin chipul maică-mii.” În fond, maternitatea semnifică neuitarea și poezia sa realizează dubla mișcare de înaintare- întoarcere în circuitul, constant reluat, al amintirii.

Una din extraordinarele sale poezii este ”Legământ” închinată marelui poet român din toate timpurile, Mihai Eminescu. Ea a fost publicată în 1964 în revista ”Nistru”. Este o confesiune sinceră, o rugămintă cuviincioasă, un testament spiritual propus urmașilor, o contopire totală cu zestrea spirituală. În fiecare strofă simțim cinstire nemărginită exprimată

lui Eminescu prin versuri simple cu textul unui testament care nu admite nici metafora, nici ambiguitatea.

Poezia abordează tema unei mărturii sincere, iar ideea este dorința lui de a lăsa deschis cartea (testamentul) urmașilor săi. Ea se axează pe câteva motive: motivul morții inevitabile (prima strofă), motivul generațiilor: „Ca băiatul meu ori fata/ Să citească mai departe”, motivul testamentului (a patra strofă), motivul părinți-copii: „Ca băiatul meu ori fata/ Să citească mai departe/ ce n-a reușit nici tata”, motivul codrului: „Așezați-mi-o ca pernă/ Cu toți codrii ei în zbucium”. Laitmotivul este „cartea” (cărții sale; mijlocul ei; s-o lăsați deschisă; așezați-mi-o).

În poezia „Legământ” eroul liric întreține un adevărat cult al cărții lui Eminescu, sub constelația spirituală a cărei își recunoaște statutul plenipotențiar de poet: „Știu: cîndva, la miez de noapte, / Ori la răsărit de Soare, / Stinge-mi-s-or ochii mie/ Tot deasupra cărții Sale”. Sintagmele „răsărit de Soare” și „miez de noapte” sugerează efortul neîntrerupt al marelui poet M. Eminescu de cugetare și trăire completă. Sintagma „Stinge-mi-s-or ochii mie” sugerează viața, iar „cartea Sa” simbolizează viziune, creație artistică, cod de legi și norme etice.

O altă poezie de mare profunzime și mereu descifrată cu greutate, „Ars poetica” apare pentru întâia oară, în volumul „Fiindcă iubesc” în anul 1980. În ea se pune problema morții care pîndește atît omul, cît și opera, și cum pentru primul nu poate fi scăpare căci moartea „nimic niciodată/ Nu înapoiază”, creatorul își salvează opera iubind tot ceea ce ține de verbul „a exista”.

Titlul poeziei arată că aceasta este o artă poetică, o creație în care este definit rolul și locul poetului în Univers. Creația ascunde în umbra sa variate figuri de stil, simboluri și motive, care trezesc cititorului un ocean larg de sentimente și emoții. Metafora spicelor albe ale părului mamei ar putea semnifica harpa poetului, astfel, înălbit de trecerea vremii, părul mamei devenit strune la harpă ar putea sugera curgerea generațiilor: a îmbătrînit mama, va îmbătrîni și fiul și iubita și toți cei care vin după ei. „Spicele albe” reprezintă laitmotivul operei, mai conține o sugestie: a suferinței care a înălbit părul mamei. Motivul drumului „merg eu”, „mergi tu” ar putea sugera tocmai „marea trecere”, curgerea spre moarte, care începe în clipa în care ne-am născut. Un alt motiv la fel de important este motivul morții „vine moartea din urmă” care apare prin forme înfricoșătoare: „Cu spicele roșii în brațe, ale sîngelui meu”, ea are aspectul destructibil al existenței, „...care nimic niciodată nu înapoiază...” adică viața. În mod repetat apare în text simbolul spicelor. Acesta fiind legat de seceriș semnifică sfârșitul vieții, care va fi al mamei, al poetului și al iubitei. Idei de durere i se substituie și metafora din versurile: „Mergi tu după mine, iubito, / Cu spicul fierbinte la piept / Al lacrimii tale”. Sensul acestora ar fi acela că durerea ne este dată tuturor, dar ea constituie o cale de purificare. Ideea finititudinii umane poate fi descoperită și în primele trei versuri din strofa a doua, această idee poate fi pusă în concordanță cu moto-ul poeziei: „De mila timpului din sînge/ Poetul nu-i decît iubire”.

A scris și poezie pentru copii, încă din debut. Placheta de versuri „Alarma” apărută în anul 1957 ne stă mărturie. A impus cu un efort imposibil de contestat, egal cu o adevărată resurrecție, de a scoate poezia pentru copii din schemele cazone ale vremii, didacticist-ideologizante, o nouă formulă succintă și concentrată, pe tipare calde, „materne”. Citez poezia „Puișorii”: „-Pui golași cum stați în cuiburi / Fără plăpumioare ? / -Ne'nvelim cu ale mamei / Calde aripioare/ -Dar când mama nu-i acasă / Și ploaia cernă? / -Ne-velim atunci cu frunza/ Ramurii materne/ -Dacă n-o să vină mama/ Și-o să cadă frunza? / -Cum să nu mai vină mama ? / -Cum să cadă frunza ?”, ș.a. Poeziile de acest gen au format, educat și continuă să educe generații de copii, ele fiind recitate sau cîntate la toate serbările din școlile și grădinițele din Basarabia. Multe dintre ele au devenit folclor, adevărate „creații anonime”, aflate de dimineața până seara pe buzele copiilor.

Ne-a lăsat în moștenire nu numai creația sa, ci și darul de a ne exprima prin cuvinte, în limba noastră dragă, sa o înțelegem și să cunoaștem istoria ei, să nu ne dezicem de la limba maternă, că este superioară față de oricare alta de pe glob, „doar în limba ta / durerea poți s-o mângâi, / iar bucuria/ s-o preschimbi în cânt.” „ În limba ta / Ți-e dor de mama, / Și vinul e mai vin, / Și doar prânzul e mai prânz. / Și doar în limba ta/ Poți râde singur, / Și doar în limba ta/ Te poți opri din plâns...”.

Au și alți poeți de la noi opere frumoase despre graiul matern. Dar Grigore Vieru a găsit— ca în majoritatea lucrărilor sale, în final— o expresie surprinzătoare, plină de sens adânc și sfânt, a funcției graiului matern: „Iar când nu poți / Nici plânge și nici râde, / Când nu poți mângâia / Și nici cânta, / Cu-al tău pământ, / Cu cerul tău în față, / Tu taci atunce / Tot în limba ta.” Prin intermediul artei autentice, autorul cultiva micului cititor un gust lingvistic și literar fin, îl pune în contact cu problemele complicate ale existenței umane, fără să-l dădăcească ori să-l plictisească.

Grigore Vieru nu ne declară ce-am putea să fim și cum am putea fi, ci prin cuvinte simple el toarnă gânduri profunde și doar așa putem găsi limanul, după cum spune Dostoevski: „frumusețea va salva omenirea”. Căci „frumosul palpita în haină poetică.”

Bibliografie:

- Băileșteanu, Fănuș, *Grigore Vieru*, Editura Iriana, București, 1995.
- Bogasiu, Sava. Grigore Vieru, *Luceafărul de dincolo de Prut al Limbii Române*, Ed. Alpha MDN, Buzău, 2009.
- Cimpoi, Mihai, *Basarabia sub steaua exilului*, editura Viitorul românesc, București, 1994.
- Cimpoi, Mihai, Grigore Vieru: poetul arhetipurilor, Princeps Edit, Iași, 2009.
- Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ed. II, Chișinău, 1997.
- Țopa, Tudor, *Condamnați la zbucium*. Chișinău. Ed. Universul, 2003.
- Vieru, Grigore, *Acum și în veac*, Biblioteca școlarului, serie nouă, col. inițiată și coord. de Anatol și Dan Vidrașcu, Chișinău, Ed. Litera Internațional, 2004.
- Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, Editura Fundației Culturale Romane, București, 1991.

MARIANA MARIN'S POETRY: A LYRICAL PARAPHRASE OF ANNE FRANKE'S DIARY

Angelica BĂEȚAN (STOICA)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Our paper reveals a comparatistic approach of Anne Franke's diary and the pseudodiary of Mariana Marin from her volume Aripa secreta. The bond of the two literary works dominated merely by the direct and authentic confession is emodied by the same tension of the told and the hidden/untold. The interpretative grid proposed enforces the profoundly existentialist note of the poetess. Our endeavour, reported to the critical reception of the epoch, highlights the manner in which the experience and the reflection embrace in the author's work.

Keywords: diary/pseudodiary, mask, allegory, teatricality, anticalliphile poetics.

Citind poemele Marianeii Marin ne dăm seama că nu este autoarea unui lirism dulceag și nici semnătura unei lirici artificiale. Poeta este dominată în discursul liric de propria-i interioritate. Când acest exercițiu al introspecției este în exces, autoarea se detașează cu ironie față de eul propriu. Versurile devin incomode, ele se pliază pe un șir de metafore, simboluri, cuvinte-cheie ce devin motive ale liricii sale și permit cititorului să intre în lumea (realitatea) poemului. „Realitatea” este un spațiu larg cu multe conotații.

În studiul nostru vom evidenția raportul ce se stabilește în poezia Marianeii Marin între natura confesiunii directe și planul poeziei ca discurs sau maniera în care se gestionează în creația sa trăirea și reflexia. Analiza comparativă se va îndrepta către volumul de versuri „Aripa secretă”, relevând axa sinusoidală a tensiunii poematice care oscilează între autenticitatea trăirii și camuflarea eului prin artificii ale (poeta își ascunde identitatea în spatele personajului Anne Frank). Vom aborda din perspectiva conceptelor „mască”, „alegorie”, „teatralitate”, „textualizare” filonul liric al poetei, evidențiem în final nota profund existențialistă a creației sale. Întreg demersul este raportat la receptarea critică a volumului de poezii.

La publicarea volumului - „Aripa secretă”¹, discursul liric devine mai transparent, mai cristalin în raport cu volumul de debut al autoarei - „Un război de o sută de ani (utopii și alte poeme de dragoste). Este construit ca o parafrază lirică la jurnalul Annei Frank.² Acest volum

¹ Mariana Marin, *Aripa secretă - versuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1986.

² Pentru prima oară în românește versiunea definitivă a *Jurnalului Annei Frank* tradusă după originalul neerlandez apare la Ed. Humanitas, București, 2011 (traducere din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu). Jurnalul, păstrat în două versiuni ale aceleiași autoare, a fost publicat pentru prima dată în Țările de Jos în 1947 într-o ediție îngrijită de tatăl Annei, Otto Frank. Acesta a realizat o compilație pe baza celor două versiuni originale ale fiicei sale, renunțând la unele pasaje care ar fi știrbit memoria fostei soții și a celorlați locatari ai Anexeii sau care făceau referiri la teme de sexualitate.

Ediția publicată de tatăl Annei a servit ca punct de plecare pentru numeroase traduceri în diverse limbi străine. Prima traducere românească a fost realizată de Constantin Țoiu și a fost publicată în 1959 la Editura Tineretului, București.

A apărut în 1986 la Amsterdam o ediție critică a *Jurnalului Annei Frank*, în care au fost prezentate integral diversele versiuni cunoscute până în acel moment. La sfârșitul anilor 90 au mai fost

a fost aspru cenzurat. Pentru a-și asigura publicarea versurilor, autoarea a recurs la un artificiu: „personajul” care vorbește și despre care se vorbește în poezie este aici Anne Frank, fetița olandeză, victimă a nazismului, autoare a celebrului, astăzi, *Jurnal*.

Personajul care a inspirat-o pe Mariana Marin reprezintă o realitate înfricoșătoare prin destinul său tulburător. Anne Frank s-a născut în 12 iunie 1929 la Frankfurt pe Main (Germania), ca fiică a lui Edith și Otto Frank. Instaurarea lui Hitler la putere și începutul persecuțiilor antisemite, obligă această familie evreiască să emigreze în Țările de Jos, la Amsterdam, unde avea relații de afaceri, specializându-se în vânzarea de condimente. Anne, împreună cu sora ei Margot învață repede la școală neerlandeză, limba în care va fi scris, de altfel, jurnalul. Și aici soarta evreilor devine similară celei din Germania sau Polonia, după invadarea Țărilor de Jos de către Germania nazistă și capitularea lor (1940). Otto Frank și-a dat seama că, pentru a scăpa de deportare, trebuie să se ascundă. Amenajează în acest scop o parte din clădirea în care funcționa firma sa, așa-numita Anexă. Familiei sale i se mai alătură încă patru persoane, locatarii Anexei sperând că vor supraviețui datorită ajutorului „protectorilor” lor neerlandezi. Anne scrie în cei doi ani de clandestinitate noi povestiri și consemnează tot ce i se întâmplă într-un jurnal- care începe în 12 iunie 1942, ziua când împlinise 13 ani, și sfârșește la 1 august 1944, după debarcarea Aliaților în Normandia, într-un moment în care victoria asupra Germaniei părea iminentă. În 4 august 1944, clandestinii din Anexă sunt arestați de serviciul de informații și spionaj al SS, probabil în urma unui denunț. Cei opt locatari sunt deportați în lagărul Westerbork de pe teritoriul Țărilor de Jos, după care sunt urcați în ultimul tren care a plecat de aici spre Auschwitz. Cu excepția lui Otto Frank, toți vor muri. Transferate în lagărul Bergen-Belsen, Anne și sora ei au murit, probabil de tifos, în februarie sau martie 1945.

Ceea ce leagă *jurnalul* Annei Frank de *jurnalul* intim al autoarei Mariana Marin reprezintă aceeași tensiune dintre ceea ce este spus și ceea ce rămâne ascuns, creând o stare de veghe, artistică, lirică. Anne este doar o fetiță de treisprezece ani care sesizează ineditul în lucruri, în cotidian: „Hârtia este mai răbdătoare decât oamenii”; „Nu, în aparență nu-mi lipsește nimic, în afară de o Prietenă. ...vreau ca acest jurnal să fie prietena însăși, iar această prietenă se va numi Kitty.” Un caiet cartonat, o abstracție dobândește corporalitate, stabilindu-se o legătură afectivă între Anne și Kitty, relevantă la nivelul discursului confesiv: „Vai de mine, acum te zăpăcesc și pe tine. Iartă-mă, dar nu-mi place să tai ce-am scris și aruncatul hârtiei este interzis în vremurile acestea de criză de hârtie.”; Pline de lirism sunt și formulele de adresare: „Dragă Kitty”, „A ta, Anne”.

Mariana Marin alege în volumul „Aripa secretă” tehnica pseudojurnalului, poemul său transformându-se uneori într-o demonstrație tezistă. Mircea Mihăieș³ evidențiază „poetica anticalofilă” care pune stăpânire pe discurs, transformând poemul dintr-un obiect estetic într-unul epic și etic. Criticul consideră că „războiul” Marianei Marin este al neputinței de a reda simultan și trăire și reflexie. Spre deosebire de primul volum al autoarei, asistăm la o recesiune a mijloacelor stilistice. În ciuda acestui fapt, poemul se scrie pe sine. Într-adevăr este evidentă tendința epicizării, iar faptul că autoarea apelează la subterfugiile retorismului îi diminuează acea neliniște a poemului pe care o transmite de obicei. Dacă s-ar putea trasa o coordonată valorică, aceasta ar descrie intersecția confesiunii totale și obscurizarea ei definitivă. Autoarea nu cade prea des pradă acestei „drame epice”, astfel încât poemul „țâșnește orgolios”. De aceea, criticul mizează pe valoarea artistică a poemului: „*Arheologia imaginară a Marianei Marin coboară, înainte de orice, în adâncurile propriei ființe.*”

descoperite ulterior cinci file necunoscute ale manuscrisului original care și-au găsit ulterior locul în ediția definitivă.

³ Mircea Mihăieș, *Cronica literară- Turneul candidaților (XIV)*, În Orizont, nr. 18, 1987, p. 43.

Identificarea cu Anna Frank se produce la nivelul biografiei creatorului și nu a vieții poemului.”

Viziunea interpretativă care abordează „retorica anticalofilă și antipoetizantă” este diferită la Marin Mincu care integra poezia Marianeii Marin textualismului. Criticul pornește în demersul său⁴ de la raportul ce se stabilește între autor și cititor. Când autoarea se adresează în primul ei volum de versuri: „Nu-ți fie teamă, cititorule!” este atestat noul raport ce se stabilește între instanța textului și instanța lectorială, „un raport de substituție prin care acțiunea poetică se deplasează definitiv către receptor.” Acesta este invitat în sala de disecție, urcat pe masa de operație, trezindu-se cu „organele alături”, îmbărbătat fiind de poetă prin respirație gură la gură. Cititorul nu este abandonat în fața instanței transcendente a textului, căci acesta pare că se scrie singur pe măsură ce se derulează lectura. Nimic nu se mai interpune între lectorul tot mai important care, de acum știe tot și autorul aproape impersonal ce se ascunde în actul indiferent de descriere.

Prin actul cititului și al scrisului are loc îndepărtarea de real. Sunt omologate doar evenimentele ce se petrec în text, transcriindu-se o „autobiografie textuală” în care pulsația vitală va fi înlocuită cu „descrierea obiectelor prin saltul mortal în ficțiune”. Asistăm astfel „la grozăviile unui spectacol textual”- conchide criticul, în care rostirea este neutră ca și cum s-ar derula în gol un discurs ce se scrie pe sine, fără o implicare din partea subiectului. Marin Mincu percepe poezia Marianeii Marin cu o dominantă a textuării. Considerăm că această perspectivă critică nu surprinde pulsul poemelor Marianeii Marin, de natură existențială. Răspunde mai ales atmosferei criticii deceniului 80, dominat de disputa dintre textualism sau postmodernism. La această provocare, Octavian Soviany⁵ conchide că această dispută reprezintă expresia unui orizont ontologic al apocalipticului. Sunt câțiva poeți care pot fi încadrați textualismului cum ar fi Bogdan Ghiu, Petru Romoșan, Gheorghe Iova, Aurel Pantea sau Matei Vișniec, Mariana Marin neavându-și locul între ei, fiind o poetă existențialistă. Mircea Cărtărescu o numește chiar „neoexpresionistă”.

, Considerăm că poemul său constituie o provocare atunci când autoarea împrumută o mască-pretext pentru a putea transmite necenzurat mesajul liricii sale, propriile trăiri. Receptarea versurilor are mai multe ipostaze. În primul rând trebuie decodificate aluziile culturale prezente. Volumul ne oferă o lectură derivativă, expresie a fuziunii discrete dintre mască și alegorie în acest joc al definirii propriei identități. Maska intră în relație cu identitatea.

La nivelul versurilor se poate urmări traiectul imaginarului măștii, dinspre exterior către interior, într-un joc al schimbării relației dintre mască și identitate. Ce este o mască? În sens restrâns este un chip fals, în spatele căruia ne putem ascunde figura pentru a ne deghiza. În sens larg, masca este un obiect care poate înfățișa atât o față omenească, cât și figura unui animal, care poate acoperi întregul chip, cât și o parte a lui pentru a deghiza purtătorul sau pentru a-i ascunde identitatea. (Montandon, apud Permet, 1988, p. 13) Albert Elsen, în *Temele artei*,⁶ consideră că principalul rol pe care îl îndeplinește masca este acela al schimbării înfățișării, accentul punându-se pe intenția purtătorului de a-și schimba identitatea. Ronald Grimes oferă o perspectivă fenomenologică, realizând o tipologie a momentelor implicate în procesul mascării: 1. Concretizare 2. Ascundere 3. Întrupare 4. Expresie. Funcțiile pe care le identifică autorul rezultă doar din luarea în considerare a măștii în calitatea ei de acțiune simbolică. În studiile despre măști se poate explica termenul de *persona*

⁴ Marin Mincu, *Două poete tinere*, În România literară, nr. 15, 1985, p. 24.

⁵ Octavian Soviany, *Apocaliptica Textului(Încercare asupra textualismului românesc)*, Ed. Paliimpsest, București 2008.

⁶ Albert E Elsen, *Temele artei,:o introducere în istoria și aprecierea artei*, trad. Toescu Crișan, Ed. Meridiane, București, 1983

introdus de Jung, pentru a desemna o mască compatibilă cu un rol acceptat din punct de vedere social, în spatele căreia un individ își poate ascunde trăirile interioare, sentimentele cele mai intime și impulsurile pentru a se adapta societății în care trăiește. Funcția socială-mască și identitate- este predominantă în studiile despre măști. Acest traseu dinspre exterior spre interior este realizat alegoric, pendulându-se sensibil de la *cineva* către *altcineva*, conturându-se condiția artistului care supraviețuiește unui regim politic coercitiv. Autoarea construiește alegorii ample redefinindu-se mereu. „Figură de gândire constând dintr-o suită de simboluri coerente semantic, prin intermediul cărora se concretizează, sub forma unor tropi, o serie de noțiuni abstracte”⁷, alegoria complinește teatralitatea măștii, mai ales că lanțul tropilor (metafore, personificări) se înscriu într-o sferă semantică unitară.

Nota de teatralitate a autoarei își va lăsa amprenta asupra stilului său artistic așa cum însăși afirmă: „*Iată cum mă furizez eu la granița dintre stiluri.*” Poeta oscilează între „sinceritate și artificialitatea poetică a confesiunii, între sensibilitatea morală și cea estetică”⁸. În primul său volum, *Un război de o sută de ani* autoarea se distinge printr-o mare atenție acordată vibrației emoționale. De la un volum la altul însă realitatea sufletească se metamorfozează- poeta se desprinde ușor de teroarea poemului ca limbaj al mărturisirii. În volumul *Aripa secretă* nu mai poate prețui analiza situației că se expune într-un vers ,ci pe faptul că rostește un adevăr descoperit printr-o profundă experiență de viață și de creație. Astfel acel „tu,, ambiguu (când autorul vorbește cu sine sau se adresează cititorului) este substituit cu Anne Frank. Intenția autoarei de a integra materialul liric într-o rețea intertextuală este evidentă încă din titlu.

Mariana Marin și-a compensat foamea de epic în mod simplist. Scrie în mod surprinzător poeme tematice, în ciuda faptului că este menită unor confesiuni directe despre marile teme :viața, moartea, iubirea, tinerețea pură, utopică. Chiar și în acest volum putem găsi însă secvențe de desprindere din epicul elocvent și de integrare în nuanța fină a elegiilor: „*E dusă vremea / ce fruntea-mi de copil voia să ardă. // E dusă liniștea poemului/ în care personajul murea fericit, / pe paralelele aurii, / în care singur visând sub pielea albă visul / își aduna cenușa și-apoi râdea / de suplele anestezii. // De leg un cuvânt de altul / moartea o îndur / dintre un sunet însetat și vagul / ce îmi incendiază mâna. // E dusă carnea suplă din cuvinte și iar ne vrea / noroiul peste care se întinde.*” (Elegie) Poeta se războiește cu realitatea prin intermediul simbolului ales. „*Realitatea ți-a pătruns și azi pe sub ușă. // Ce liniște pe sub unghii! / Ce dezmaț de idei! / Ceasul pe dinlăuntru tău mănâncă.*”

Mariana Marin reușește să creeze în volumul „Aripa secretă” alt gen de tensiune, dar păstrează în cele din urmă „corporalitatea” poemului. Căutarea adevărului creează un circuit al mitizării și demitizării. În multe poeme ale acestui volum, autoarea își transpune eul liric prin masca personajului ales. Iremediabil se stârnește curiozitatea cititorului pentru universul „personajului” creat. Dacă ținem seama de ideea subliniată de Canetti, cum că masca este „ceva ce nu se transformă, e inconfundabilă și de durată”⁹, înțelegem că asumarea ei are efect terapeutic, eliberând actul creator de o anume tensiune și suferință, prezente constant în alte volume. Autoarea pendulează sensibil de la *cineva* către *altcineva* în poemele în care se transpune în masca personajului ales. „Efectul măștii este în primul rând exterior. Ea dă naștere unei figuri”¹⁰ afirmă Canetti, vorbind despre contururile măștii. Intertextul va suda în poeme legătura dintre autoare și modelul ales. Amândouă, trăind în perioade diferite trăiesc

⁷ Angela Bidu- Vrâncanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu...*Dicționar de Științe ale limbii*, Ediția a 2-a, Edit. Nemira, București, 2005.

⁸ ibidem

⁹ Elias Canetti, *Masele și puterea*, ediția a II-a revizuită, trad. rom. Amelia Pavel, Editura Nemira, București, 2008, p. 509.

¹⁰ Ibidem, p. 508

într-o lume a claustrării. În jurnalul¹¹ pe care îl scrie, Anne Frank nota: „*Probabil că te interesează să afli cum e, după părerea mea, să stai ascunsă... Mă simt mai degrabă ca într-o pensiune foarte ciudată, în care îmi petrec vacanța. O concepție destul de bizară despre clandestinitate, dar așa stau lucrurile. Anexa este un ascunziș ideal. Chiar dacă este igrasios și înclinat, nu vei găsi în tot Amsterdamul, ba poate chiar în toată Olanda, un ascunziș mai confortabil amenajat... Aproape fără excepție, n-am notat până acum în jurnalul meu decât gânduri; de povești drăguțe, pe care să le pot citi și altora, încă n-am avut timp. Dar voi încerca în viitor să nu mai fiu sentimentală, sau să fiu mai puțin, și să fiu mai fidelă realității.*” Anna se adresează jurnalului Kitty.

Omul își caută propria identitate prin modelul cultural pe care și-l alege. În poemul Marianeii Marin, cele două identități – autoarea și Anne- converg, se suprapun într-o suită alegorică: „*Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne, / când scriu despre tine, / despre jurnalul tău numit Kitty, despre sora ta Margot, / Ce chin erau până acum! / Totul e să ai un sentiment, / o cauză dreaptă și să vrei să trăiești. / Poemul își înfige atunci rădăcinile în pământ, / desparte cu nuielușa de alun / ceea ce e de ceea ce suntem / și-apoi le adună. / Poemul e o ființă democrată. / o ființă morală. / Lui îi crește capul / chiar și sub cizmele în marș.*” (Rădăcini) Lectura interpretativă a poemului deschide problematica textului dincolo de cauzalitatea locală (sensul local-regimul comunist, totalitar) spre un sens global coonstând în opoziția libertate/claustrare, determinată de contextul social-istoric (cel al războiului, de exemplu).

Poemul debutează cu un monolog adresativ, marcat de prezența adverbului ce implică ideea de superlativ: „*Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne, / când scriu despre tine.*” Este sugerată legătura strânsă a poetei cu personajul în spatele căruia se refugiază și care o inspiră. Curiozitatea cititorului crește pentru că Mariana Marin a ales o singură dată să-și creeze un personaj constant, pe parcursul unui întreg volum de poezii la care să se raporteze în variate forme. Gombrowicz atrage atenția asupra efectelor măștii, dar este conștient că societatea însăși se face răspunzătoare de configurarea unui climat în care forma sau masca corespunzătoare unui individ este inevitabilă. „*În realitate, problema se prezintă în felul următor: ființa umană nu se exprimă în mod nemijlocit și conform cu natura sa, ci întotdeauna într-o anumită formă, iar forma aceea, stilul, felul de a fi nu pornește numai din noi, ci ne este impus din afară...*”¹² Astfel, poezia Marianeii Marin, dintr-o dată nu mai comunică totul, apelând la teze și metafore, devine demonstrativă. Autoarea chiar își motivează alegerea făcută: „Victimă a obtuzității spirituale care s-a însoțit de atâtea ori în istorie cu moartea, destinul Annei Frank a rămas pentru mine multă vreme un fel de seismograf de tip moral și un semn de întrebare... ce s-ar fi întâmplat dacă Anne Frank ar fi devenit scriitoare, așa cum își dorea? Care ar fi fost temele de care s-ar fi simțit apropiată, ce tip de expresie i-ar fi reflectat gândurile? Ce-ar fi însemnat pentru ea mai târziu experiența celor doi ani petrecuți în aripa secretă a unei clădiri din Amsterdam, departe de nebunia cu chip uman care stăpânea lumea? Departă și totuși în mijlocul ei.”¹³ Mariana Marin aparține și ea unei lumi care a reintrat sub „o altă zodie întunecată”.

Această primă secvență a poemului „Rădăcini” este urmată de precizarea acelor „pârghii” sufletești care ajută creatorul de artă să supraviețuiască unui regim concentraționar. Sunt calități morale necesare atât poetei cât și fetei ascunse în aripa secretă a imobilului: „*Totul e să ai un sentiment, / o cauză dreaptă și să vrei să trăiești.*” Sunt versuri care reflectă căutarea propriei identități. Funcția socială- mască și identitate – este predominantă în studiile despre măști. Destinul celor două ființe se împletesc prin forța, lupta,

¹¹ Jurnalul Annei Frank, 12 iunie-1 august 1944, versiune definitivă, Traducere din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu, Editura Humanitas, 2011, p. 24.

¹² Witold Gombrowicz, Ferdurke, trad. Rom. Ion Petrică Editura Univers, București, 1996, p. 74

¹³ Mariana Marin, *Aripa secretă*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 19

voința de a învinge. Identitatea nu poate fi percepută ca o structură preexistentă, ci ca un act dinamic.

Ultima secvență se pliază pe definirea alegorică a poemului- intenție subtilă a unei ars poetica. Mariana Marin alege o suită de personificări, metafore. Poemul e o, „ființă morală”, „o ființă democratică.” Poemul se vrea a fi despodobit de strălucirile exterioare. Sugestivă este și prezența simbolică a nuielușei de alun, obiect magic ce departajează „ceea ce e” de „ceea ce suntem”. Se întărește idea căutării propriiei identități. Mesajul poetei vizând rezistența poeziei se contopește în final cu toposul unei Olande supuse războiului: „cizmele-n marș”(sugestia- metaforic redată- a ocupației țării). Astfel, în căutarea identității, poeta joacă un rol alternativ, se regăsește, apoi își reia masca, se exprimă alegoric în raport cu rolul poeziei și al creatorului de artă. Acest traiect al autoarei poate fi urmărit secvențial într-o hartă simbolică ce înregistrează progresiv ipostazele sale existențiale.

Rămânând tot în sfera definirii poeziei și a condiției poetului, putem releva contrastiv intențiile poematice a optzeciștilor, relevând existențialismul Marianeii Marin. Astfel la Bogdan Ghiu textul face parte din poem: „*Mă apăr de ceea ce / mă înconjoară / și scriu un poem debil / pe care îl părăsesc.*”(Poem) sau „*Scriu un poem cu latura de 1 metru / de pe care să mă arunc*”(Poem). La Mariana Marin textul este o formă a realității, poemele se scriu în afara ei, iar lumea de care se ferește se creionează pe foaie: „*Să sucești gâtul poemului / când afli că el se scrie și în afara ta? / Chinuitoare revoltă și fără obiect. / Nu-ți fie teamă; / există oricând cineva / (o gură lipicioasă) / care să-ți șoptească adevărul zilei de mâine / și istoriei diinapoi.*”(Elegie) Poezia Marianeii Marin își păstrează actualitatea, dovadă fiind prezența interpretării operei sale în reviste, studii literare.

BIBLIOGRAFIE

- Bidu- Vrânceanu, Angela, Călărășu, Cristina, Ionescu-Ruxândoiu, Liliana Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Ed. Nemira, 2005.
- Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureș, Ed. Ardealul, 2002.
- Canetti, Elias, *Masele și puterea*, ediția a doua revizuită, trad. Rom. Amelia Pavel, Ed. Nemira, București, 2008.
- Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.
- Elsen, E. , Albert, *Temele artei- o introducere în istoria și aprecierea artei*, trad. Toescu Crișan, Ed. Meridiane, București, 1983.
- Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*(***), Cluj- Napoca, Ed. Dacia, 1984.
- Frank, Anne, *Jurnalul*, 12 iunie-1 august 1944, versiune definitivă, Trad. Din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu, Ed. Humanitas, București, 2011.
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977.
- Gombrowicz, Witold, *Ferdynand*, trad. Rom. Ion Petrică, Ed. Univers, București, 1996.
- Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986.
- Lefter, Ion Bogdan, *Filo- feminism. În: Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale.*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.
- Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste)*, Ed. Albatros, București, 1981.
- Marin, Mariana, *Aripa secretă*, Ed. Cartea Românească, 1986.
- Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985.

RADU PETRESCU – THE DIARY BEYOND THE NOVEL

Carmen-Elena FLOREA

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: Radu Petrescu is a wellknown representative of The School of Tîrgoviște, who managed to highly and positively influence the Romanian literature of the 20th century last decades. The inner value of his masterpieces is designed by unique ways of combining beauties of the personal thought with objective points of view of outside understanding. It is hard to mention how much of a diary or a deep story someone may find in such works as The third dimension, Berenice's Hair or The Reversed Field Glass. However, except for the declared novels, Matei Iliescu and What might be seen, every line is a print of the master's personality and censorship. Lovely memories and nostalgic throwbacks keep on taking us to an undisputed universe, where all the involved living beings, characters and readers, become a huge family. Discover and read Radu Petrescu, then find the pleasure of meeting out a great scholar, sensitive writer, a sincere literary and social critic and, nevertheless, a beloved father or husband, an outstanding personality, so good to remember.

Keywords: Radu Petrescu, diary, novel, family, memories.

Jurnalul prin metaroman la Radu Petrescu conține o abordare literară analitică, pornind de la fragmente din publicațiile scriitorului Școlii de la Târgoviște, cunoscute părți ale voluminosului său jurnal: Oceanul întors, A treia dimensiune și, nu în ultimul rând, Părul Berenicei. Conform DEX, prin metaroman înțelegem "romanul despre roman". Am folosit acest titlu ca pe o metaforă, primul gând fiind acela al unui "roman despre jurnal" sau, cum s-a și probat parțial, al unui "jurnal despre roman". Toate scrierile radupetresciene, cu excepția singurelor romane, Matei Iliescu și Ce se vede, sunt jurnale sau romane așezate în oglinda jurnalului. Așadar, un stil particular, elegant și revelator pentru fața neascunsă a scriitorului postmodernist. Ceea ce-l interesează în mod particular pe un autodidact intelectual este posibilitatea de a se autodemasca ingenios, iar acest lucru este cu atât mai apreciat de asistența invidioasă, cu cât este făcut prin intermediul scrisului. Prin confesiune, prin eligibilitatea deliberată a persoanei I, adică prin jurnal. Radu Petrescu, bucureșteanul cu spirit flaubertian și cu exigențe proustiene, s-a reinventat auctorial printr-un joc al oglinzii. Modestia i-a aranjat o farsă grozavă, pentru că, vrând să stea departe de critica scriitoricească, refugiindu-se, precum Steinhardt, în cuibarul hârtiei proprii, a dublat existența cotidiană printr-o compoziție autentic structurată, printr-o perspectivă narativă deopotrivă subiectivă și, paradoxal, omniscientă, ca o reflectare a dedublării. Altfel, cum am putea defini jurnalul de tip roman, sobru, intim, elegant, dar extrem de politicos, scris, parcă, de un clasic, la curtea unui nobil?! Ori, ulterior, romanul fluviu, liniștit, strâns din apele păcălite cu povești spuse la gura sobei (altminteri, românesc vijelioase), o altfel de spovedanie învinsă a maestrului... Părul Berenicei, A treia dimensiune și o parte din volumul Proze (inclusă, de altminteri, în volumul anterior nominalizat) constituie așa numitul binecunoscut jurnal. Oceanul întors este un memorial cu filon românesc. Practic, cu excepția titlurilor Matei Iliescu și Ce se vede, singurele romane, toate celelalte scrieri cuprind consemnări de viață. Postum, precum caietele lui Noica, a început să apară și un Catalog al mișcărilor...zilnice, neîndoielnic, un omagiu necesar, incluzând datări până în ziua dispariției lui Radu Petrescu, lucrare îngrijită și

gândită sub forma mai multor volume, publicate consecutiv – ultimul a apărut în aprilie, anul acesta, la editura Paralela 45.

Aceste scrieri se individualizează printr-un fir narativ solid, prin planuri epice distincte, propunându-ne acțiuni viabile, controlabile, decente, posibile. O viață tihnită, într-un mănunchi de pagini mental aranjate și ingenios monitorizate de personaje bine conturate. Autorul-narator-personaj se delectează folosind narațiunea, primordial, descrierea aproape balzaciană și mai ales monologul interior nedisimulat. O compoziție epică desăvârșită, în final. Măiestria personală, talentul nativ fin și bine cultivat vor explica tușele fine ale abordărilor fragile, folosirea măștilor venețiene, atunci când pudoarea citadină, de secol XX, o impunea. Cu alte cuvinte, o scriitură care nu deranjează pe nimeni, care te lasă a te împrieteni cu un titan al modestiei paginii personale generos oferite. Jurnalul devine, în consecință, o mărturie, o monografie a sufletului, un izvod având sigiliul ori blazonul unic al celui ce l-a redactat, un plus în favoarea eliminării furtului intelectual, așadar... În lucrarea sa, *Radu Petrescu - Farmecul discret al autoreflexivității* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000), Mircea Bentea vorbește despre "un spectru al poeziei romanului și jurnalului". Cel expus autodevelopării are conștiința supunerii fenomenului literar unei permanente metamorfozări. Semnul (in)egalității este pus de însuși Radu Petrescu între cele două forme de exprimare: "Jurnalul își are obligația lui fundamentală, cu totul alta decât a romanului... Ca și romanul, jurnalul e o machetă a Universului..." (*Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981, pag. 83 și 135). Poezia jurnalului nu a fost nicicând luată în serios de cititori, dorința de a poseda intimitatea gândului scris depășind nuanța stilistică. Patetică este încercarea confesorului, cel care pare a urmări numai lupta cu timpul sau cu uitarea, chiar dacă acestea ar implica recurgerea la un reflux analitic al memoriei. Cu aceeași gravitate, scriitorul ne vorbește despre banalul cotidian (problemele mărunte de sănătate ale copiilor sau, din contră, micile bucurii ale vieții, oferite de ei), profesiunea sa de credință, scrisul, ori despre marile personalități ale vremii. De aici omogenitatea firească și crescută valoric a paginilor sale: *Iorguțu și Ruxandra desenează, el pe patul nostru, ea pe patul lui. Din când în când vine să vadă ce face ea și aud: Ce sunt liniile alea? Picioare. Dar melcul (Ruxandra îi spusese că desenează un melc) nu are picioare! Nu, îi răspunde, tihnită.* ("Părul Berenicei", pag. 136) Eroul jurnalului nu diferă cu mult de cel al unui roman subiectiv. Mai mult decât acesta, este salvat de critica inerentă care se iscă implicit, în procesul transferului de la unul și același autor, care își desmnnează, prin dedublare, naratorul, la acesta din urmă, așadar. Perspectiva sa este extrem de provocatoare. Se vede pe sine, prin autocenzură, îi observă pe cei din jur, analizează, inventariază, ierarhizează, alege, dispune, selectează, discern. În funcție de contextul propus, are momente când se felicita, își face reproșuri sau își amintește nostalgic alte evenimente din viață, la care se raportează, precum Creangă, odinioară, evident, la un alt palier. Acest pseudopersonaj al jurnalului este, categoric, introvertit, cel puțin în relația cu publicul necunoscut. Așa s-ar explica dorința inițială a maestrului de a nu-și publica jurnalul în timpul vieții, de a favoriza creația ficțională, proza scurtă și romanul.

În consecință, ne întrebăm cui i se adresează acest tip de carte, la momentul scrierii propriu-zise: sieși, persoana fizică intelectuală, care simte organic dorința de a se confesa inteligent, revelator și evaluator? unei posterități respectate și temute, eterogenă sub raportul compatibilității gândurilor și al formării individuale? din nou sinelui, de data aceasta scriitorului dornic de a se forma ideal, întru reușita marii scriituri, cea a romanului, drept împlinită și fundamentală creație... Tuturor, ar răspunde optimiștii. În mod cert, însă, ultima varianta poate fi argumentată cel mai ușor. Pe de o parte, pentru că *Părul Berenicei* tratează pas cu pas etapele nașterii romanului *Matei Iliescu*. Pe de altă parte, pentru că, așa precum marii pictori lucrau la detalii înaintea desăvârșirii capodoperei, la fel va fi gândit să acționeze și îndrăgostiul de arte plastice, Radu Petrescu, cel care transpunea sublim, în realitatea unui alt secol, cu sau fără știrea sa, teoria maioreșciană a cuvântului, materie primă a scriitorului,

respectiv, a culorii, intermediarul obligatoriu al pânzei. Nu în ultimul rând, fiindcă se crease un precedent, similar ca tipar, nu și ca finalitate, din dorința atingerii perfecțiunii în domeniul visat, nu neapărat cel consacrat – mă gândesc la profesorul George Călinescu (de ale cărui prelegeri se va fi bucurat maestrul în anii studenției), uriașul critic încăpățânat să-și demonstreze principiile estetice prin scrierea unor romane (ar îndrăzni să obiecteze ceva în fața *Enigmei*?). Dificultatea redactării poate deveni ritualică, de vreme ce procesul acesta poate ține cât o viață de om. Ea se poate cristaliza atât de mult arhitectonic, astfel încât nici să nu mai realizezi efortul pe care îl depui tu, cel care scrii. Modus vivendi. Unii mănâncă, eventual merg la serviciu, alții, mai mult, scriu jurnalul propriei vieți: cea în doi, cea mondenă, cea personală, familială, profesională. Ca urmare, uneori scrii mai mult, alteori mai puțin sau deloc, devorezi orele unei zile sau, din contră, sari perioade lungi. După cum respiri și te simți în respectiva perioadă, îi împrumuți jurnalului vivacitate, speranță, monotonie, chef, lehamite, toleranță, impulsivitate. După caz.

De aceea poți resimți patima romanului lipsă, tot citind confesiuni care nu-ți promit un punct culminant, un deznodământ melodramatic, ceva care să-ți motiveze timpul investit în lectură. Scepticii ar acuza jurnalul de stereotipie, rutină, de exercițiu al clișeizării. Cât de ironic mi se pare acum să definesc această muncă migălos consumată și asumată, de către autor, parafrazând, drept cronica unei morți neanunțate?! Iată o aplicație realizată la întâmplare. *A treia dimensiune*: 1-23 iunie 1959, scris zilnic, cu excepția unei singure zile, sâmbătă, 6 iunie. O încadrează remarci lapidare trei zile înainte și două după. Oboseală, să zicem. Sinonimă cu ceva din ceea ce am pronunțat anterior, în perfida enumerație. În schimb, 2 și 9 iunie, ca două paranteze pătrate, respiră larg, reconfortant, câte o jumătate de pagină fiecare, ca o pregătire, respectiv, o încheiere de conturi. Numai însemnări intelectuale, ale scriitorului Radu Petrescu. Nu verva familistului. Vineri, 5. *Continui transcrierea cu câteva foi și iar plouă, apoi stele răsar pe cerul apos și miroase bine. Idei. Duminică, 7. Încheiat astăzi o parte importantă a transcrierii de hârtii vechi, ajungând la un bloc de 1016 pagini, cam un sfert din ce mă așteaptă de aici înainte. Luni, 8. La Biblioteca Academiei. La jeune parque. Mă vizitează P.C. să-mi aducă o carte de care îl rugasem. Pleacă în curând la munca de folos obștesc. Am impresia că nu-i place Valery. Revin asupra funcției jurnalului. Este ea una autoreferențială, are destinatar unic și cunoscut sau delimităm semantic între jurnal/pseudojurnal/antijurnal? Este un mod existențial sau unul dincolo de cotidian, într-un non-absolutism construit involuntar? S-a vorbit, în cazul lui Radu Petrescu, deopotrivă de "jurnal de existență" și "jurnal de criză". Mihai Zamfir se declara în favoarea "construirii unei existențe pe model de jurnal" (*Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1988, pag. 106). Eugen Simion nota jurnalul ca pe o "antiliteratură" (*Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, București, 1985, pag. 276). Nu în ultimul rând, Marin Mincu considera că "sinceritatea jurnalului depinde de implicarea narantului" (*Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993, pag. 215). Și atunci, cine/ce pe cine/ce influențează și de ce? Cum se definitivează procesul acesta interior, deopotrivă explicat social și literar? Ce l-ar putea motiva pe purtătorul condeiului, atât de puternic, încât să-și împartă viața, constant, cu înfrigurarea paginii albe, nimic altceva decât o permanentă oglindă intro și retrospectivă?! Teama. De viață și de moarte, aidoma, cum aflăm din "*A treia dimensiune*": Sunt vieți care merg liniar, mereu înainte, părăsind definitiv etapele depășite, și de aceea părând să fie secretate de indivizi mai dinamici, cu mai multă putere de înnoire; sunt însă altele (și a mea este printre acestea) care descriu un veșnic cerc, vieți statice, închise. Primele sunt muzicale, cestelalte, arhitecturale. În primul caz, moartea este un termen, ceva de care te apropii; în cel de-al doilea, un constituent al existenței, o permanență difuză ca umbra. (p.308)*

Alexandru George realizează următoarea încadrare, analizându-l pe maestru: "Un om într-un timp și într-un spațiu, care pentru el devine unul al lecturii și al scrisului, al observațiilor, al meditațiilor și proiectelor ample și cu încredere dezvoltate în decursul

anilor..." (*Petreckeri cu gândul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, București, 1986, pag. 48). Marian Papahagi pune punctul pe i: "Nu sunt mulți scriitorii care să fi aruncat în aceeași măsură cu Radu Petrescu totul pe o miză atât de nesigură cum e căutarea acelei himere care este esența (tehnică, morală, plastică) a literaturii înseși. Sub acest unghi, jurnalul lui Radu Petrescu trebuie așezat între cărțile atât de rare, unde aventura literară este însăși aventura existenței". (*Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1990, pag. 117). Perfecționismul lui Radu Petrescu ne dovedește, dacă mai era cazul, preocuparea scriitorului pentru receptarea corectă de către marele public, informat ori total neavizat. Jurnalul este un tip de comunicare riscantă, nu-și poate numi o categorie de cititori uniformă. Invers decât în cazul literaturii, unde știi clar dacă preferi SF-ul ori poveștile polițiste, de pildă. M-au fascinat truda domniei sale de a-și transcrie părți masive din jurnal, organizarea timpului, meticulozitatea atipică unui boem absolvent de Litere. O grijă ca un antrenament zilnic. Mai mult decât o posibilă muncă de redactare într-o editură. Prilej de confirmări și reconfirmări personale, de însușire nemțească a unui mecanism inedit, de repunere în pagină a sufletului, de verificare personală, ciudat omniscientă, totuși, subiectivă. *Despre ce am scris până acum nu sunt în stare să spun nimic. Despre ce voi scrie, mai puțin. ...Toate acestea le voi șterge la transcriere. Jurnalul meu revine la sistemul de noutăți din 1946, căci nu mai sunt capabil de redactare.* ("Părul Berenicei", pag. 354 și 395) Deși formularea pare intrinsec pleonastică, mă voi referi acum la cronologia jurnalului. Scrierea sa nu a fost întocmai urmată de publicarea la fel de ...cronologică. În 1944, la 17 ani, în plin război, Radu Petrescu dă primele semne ale dorinței ferme de mai târziu, de conturare memorialistică. Vârsta de grație, adolescența miraculoasă când toți devenim tributari originalității noastre creative și când visurile sunt mai posibile decât oricând. Paginile sunt, în consecință, exuberante, ușor romanțate, pudice și purtând parfumul unui timp iremediabil apus. Doi ani mai târziu, schema prinde forme reale. Anii studenției îl încurajează constructiv. Îl învață să aleagă, îl îndrumă definitiv pe calea memorialisticii, renunțând la alte specii, forme mai la îndemâna oricărui tânăr ambițios învățacel – romanul, versurile. Ca orice capodoperă, jurnalul se stinge odată cu maestrul. Trăiește cât dânsul. Aparent, pentru că postum, scriitura a continuat, prin grija familiei și i-a întors Cezarului datoria, făcându-l nemuritor. *În 1944 am început să scriu jurnalul și abia doi ani mai târziu m-am apucat cu râvnă de acest exercițiu zilnic, pe care îl continui și astăzi. Adevărata mea școală a început atunci, în 1946, cu jurnalul...* ("Părul Berenicei", pag. 207)

Anii cei dintâi de jurnal par o aruncare în valuri. *Oceanul întors* este publicat în 1977 și cuprinde amintiri din primii ani de învățământ ai profesorului de limba română, Radu Petrescu. Este perioada 1951-1954, când fusese repartizat acolo unde ai putea pune harta-n cui, cum ar spune munteanul, în Transilvania, paginile vorbindu-ne despre locuri ulterior neșterse din inima învățatului, Petriș sau Prundul Bârgăului. Aș numi, mai degrabă, *Oceanul*, un roman memorialistic. La prima vedere, ești chiar convins că te afli în fața unui grup de nuvele înrudite sau ingenios unificate, printr-un artificiu compozițional al gândului comun. Sub aspectul structurii, lipsește cu desăvârșire forma jurnalului. Nu suntem întâmpinați de clasicele datări binecunoscute, cotidiene, care să preceadă confesiunile. Totuși, firul narativ curge liniștit și coerent, ca o înregistrare radiofonică. Personal, am considerat totdeauna că începutul oricărui tip de scrieri este revelator pentru perceperea întregii opere. Sunt convinsă că se și muncește cel mai mult la oricare început. Și nu pentru că ne-am lăsa copleșiți de spiritul lui Rebreanu, ci pentru că, psihologic vorbind, quintesența unei dezvoltări scrise, tradusă în nenumărate înfățișări către un public, obligă enorm. Iată începutul lui Radu Petrescu ("*Oceanul întors*", pag. 5): *Petriș. Lupt cu dorința de a-mi solemniza plecarea din București, de a proba unui eventual cititor că poetul etc. În realitate însă nimic nu mi-e mai nesuferit și am a face încă o dată cu supărătoarea dualitate a firii mele: e în mine un personaj gata de gravitați și de poză, locuind cu capul în Liră (constelația) și un altul, mai*

*scund și mai uscat, plin de un bun-simț foarte pedant însă, oricum, mai apropiat. M-am decis să las celui din urmă triumful. ...Teama de a fi uitat? A, ipocritule! Știi prea bine că ți-ai și vârat un deget în eternitate... Parcă-ar fi fost discipolul lui Arghezi, nimic mai edificator, sincer, autocaracterizant, dacă pot inventa un termen, un curcubeu cu două capete finite pentru destinul jurnalului maestrului: Petriș și eternitatea. Alfa și omega. Lucrurile au fost spuse ori zarurile au fost aruncate. Mi-l și imaginez pe domnul profesor expirând împăcat cu sine, cu siguranță, zâmbind. Retorica firească a începutului, mascată de autoironie învinge, practic, emoția gătită a tânărului ascet într-ale socializării memorialistice. Același început îmi reamintește de spaimele lui Eminescu: Scoși din lucrurile familiare, nu este firesc ca toate puterile noastre să le întrebuițăm, fără știre, la aducerea străinătăților într-o lumină cunoscută? Iar din acest efort iese un spor pe care cei grăbiți niciodată n-au să poată să-l cântărească... Urmează continuarea firească, descrierea așteptată, aproape didactică, a locului, în spirit călinescian, frumos, încântător, mreje sigure pentru cititorul sceptic: *Casa în care șed, la Cristina, este în capătul satului, pe un deal, la doi kilometri de școală și e făcută din bârne. ... văd ... un deal lung și sub el satul, clopotnița bisericii săsești, alături de care e școala, cub pe un etaj, vopsit galben, cu acoperișuri țuguiate și obloane la ferestre...* (pag. 5)*

Apoi, tiparul unui program zilnic, inteligent așezat într-o posibilă copertă a unui roman, de vreme ce conștientizezi că sunt narate fapte din zile diferite, dar într-o manieră intelectual fixată, a fluxului amintirilor: *De dimineață, fericit umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea, din nou gramatică, la a șasea, la ora unu cumpăr un kilogram de carne de oaie...* (Ibidem, pag. 7) *La 11 termin orele și, din plictiseală, ies din sat și mă plimb cu mâinile la spate pe câmpul dinspre Jelna... La 6 dimineața e ceață, cobor la școală și mă așez în grădină sub o salcie... ...Deșteptat la 4 cu o formidabilă durere de cap, de măsea, cu junghiuri în gât și în umărul drept...* (pag. 10-11) Ce-l preocupă pe tânărul profesor și ce stare de spirit are, la marginea lumii, un bucureștean? Formarea personală, autentic intelectuală, cultivarea la un nivel nebănuit pentru un proaspăt absolvent, continuarea studiului individual, din plăcere și din deformație profesională, s-ar putea spune, ca să-i respectăm modestia. Nu în ultimul rând, pe Radu Petrescu îl fascinează viața în toate aspectele ei, de la minunile mici și inexplicabile, la cele universale, pe care nici nu ne-am dori să le explicăm vreodată, spre a nu le știrbi frumusețea: *Recitit Iov, ieri. Aias. Leviatanul pentru noi nu există sau este ridicul. Universul nostru e uman...Continui Homer. Pasiune. Pentru că dimineață a plouat, seara la 6 cerul este o placă de argint și porcii pe drum sunt violeți. Două găini tinere, pe iarbă, văzute de la geam: nu se disting decât contururile lor subțiri...* (Ibidem, pag.106)

Am descoperit la Radu Petrescu un soi de umor citadin, hâtru, cu bonomie de intelectual și cu ironie de capitală. Faptul că se așază atât de des în fața oglinzii, în sens figurat, este singurul care-i trădează maniera exigentă de a trăi și de a percepe lumea, altminteri, întreaga sa ființă recomandând un om extrem de generos, bunătatea întruchipată, tatăl visat, soțul ideal, colegul cinstit, profesorul icoană. În aceste circumstanțe, oricine ar fi fost persoana cu care a avut de-a face în viață, fie personalitate marcantă – Tudor Țopa, Miron Radu Paraschivescu, fie membru al familiei, elev transilvănean sau simplă cunoștință, nimeni, absolut nimeni n-ar fi îndrăznit să-l ia peste picior pe maestru. Dintr-un respect fin, la fel impus, prin reciprocitate. Cine nu-l înțelege pe Radu Petrescu? Iată, însă, propria-i mărturie: *De dimineață, să mă tund și să mă rad într-o frizerie de lângă Piața Amzei, peste drum de sinagogă. De pe scaunul prea înalt, picioarele nu-mi ajungeau bine jos și, ca să-mi scurteze părul, frizerul mi-a făcut o cărare de la mijlocul cefei până la frunte și în oglindă m-am trezit cu două enorme și sălbătice plete de fiecare parte a capului meu subțire și fanatic. La profesorul Radu Petrescu am găsit plăcerea lucrului cu cei mici. Necesară repetiție pentru mai târziu, când și-a educat propriii copii, pe Ruxandra și pe Iorguțu, cu atâta drag. Mă bucur că un liceu din Prundul Bârgăului îi poartă astăzi numele. (La fel se întâmplă și cu o stradă din*

Târgoviște, unde a învățat 10 ani.) Am găsit, chiar, pe un forum, prin intermediul internetului, un fost elev al domniei sale, care-i mulțumea peste timp – o personalitate locală. Deși prioritățile sale erau scrisul, cititul, studiul analitic, traducerile, apoi, în ordine, preocuparea față de provocările vieții sentimentale, totuși, serviciul inițial, cel de cadru didactic cu carte de muncă, i-a adus o reală bucurie. Păcat că acele vremuri nu i-au permis, prin transferul ulterior la București, continuarea carierei didactice. Cu siguranță, astăzi altul i-ar fi fost drumul, putând să-și încununeze apusul vieții cu o carieră universitară. Prof. de română de la Prundul Bârgăului și de la Petriș mergea la cercuri pedagogice, la ședințe destoinice și interminabile ale Sfatului Popular Comunal, corecta teze, lucrări, caiete, încheia situații școlare, mai lua câte o grosolanie din partea vreunei oficialități, se împrietenea cu oricine – director de școală, profesori, cu gazda sau cu țărani obișnuiți. Conversa cu toată lumea, nu se certa cu nimeni. Fascinant. Ca un studiu sociologic. Ca o analiză personală de tipul ...cât pot, până unde pot să merg, de ce nu, ce m-ar deosebi pe mine de toți ceilalți? Și, cu riscul că mă repet, mai mult mă nedumerește maniera echitabilă pe care maestrul o va păstra toată viața, în relația cu toți oamenii, abordându-i și respectându-i după aceeași proprie teorie, indiferent de condiția lor socială. Foarte rar sunt făcute aprecieri la adresa cuiva, iar atunci când se întâmplă acest lucru, considerentele sunt dintre cele mai elegante. Eschivându-se atât de miraculos, în plină perioadă comunistă, de tovarăși și de actele lor semianalfabete (atât scriitorul, cât și soția sa, Adela Petrescu, proveneau din vechi și foarte bune familii din Muntenia), mă întreb, fericită, cum de a scăpat de cenzură tot ceea ce a scris liderul Școlii de la Târgoviște?! (dar indirect, tocmai am răspuns).

Program la școală până după 6 seara (de la 8 dimineața), după o tonică și completă relectură a unor hârtii. După-masă, ședință în chestia cărților interzise care au fost găsite la niște elevi. Prostii. Directorul o repede de două ori, violent, pe P. să iasă de după ușă, de lângă sobă. Singurul lucru pe lume care merită seriozitate este opera. Dacă aș fi știut asta acum zece ani, în vară, acum nu m-aș fi aflat în Prund. Dar nu regret. (pag. 143). Că tot vorbeam mai devreme despre umorul citadin al maestrului... Plăcerea descrierii nu l-a părăsit nicicând, se poate spune că scriitorul a dus chiar bucuria realizării portretului literar la înălțimea artei. Un alt transfer din plastica iubită, un alt motiv să le dăm dreptate celor care îl consideră un Pallady al scrisului, și pentru că maestrul în literatură îl idolatriza pe acest slujitor al penelului. Ca o profesiune de credință, de la simple observații făcute în tren, ca Geo Bogza, la judecarea unor caractere umane în conformitate cu ceea ce-i inspira flerul său, pornind numai de la observația de suprafață. A fi însă intuitiv este un mare câștig și nu are nimic de-a face cu eventuala superficialitate. Tocmai de aceea mulți dintre cei intrați în vizorul autorului nici nu bănuiau la ce se expun, sub privirea blândă și aparent impasibilă a acestuia. Nu erau, însă, decât studii aleatorii. S-a dăruit mult hazardului Radu Petrescu. Ne spune că își alegea numele personajelor romanelor deschizând, la întâmplare, cartea de telefon. Tot cam așa a ajuns și la Petriș. Este, în schimb, extrem de constant, în marile alegeri ale vieții: iubita unică (din jurnale), credincioasă soție, și transferul sigur la București, indiferent unde și cum, de dragul întoarcerii la matcă, dar mai ales pentru familie.

Asumându-și, așadar, patima devoratoare a realizării unei descrieri subiective, vom vedea cum scriitorului i s-a întors puțin pagina, căzând în capcana dublului. Mari, fericite obsesii se transpuneau în chipuri banale. Simple coincidențe sau miraculoase transpuneri ale sorții? Teribile gesturi ori ticuri deveneau stereotipii, odată interpretate de necunoscuți de aiurea. Să-i fi jucat o altă farsă propriul dublu, pe care și-l recunoștea? Să fi ajuns dumnealui în stadiul receptării perfecte a ceea ce-și dorea să vadă, să găsească, de dragul aceluiași flux al amintirilor, ca și cum ar fi urmărit o derulare gratuită a unor filme bine păstrate în fișierele (mă rog, ungherele) sufletului? Interesante notații, oricum, mai ales că au rămas pagini de jurnal, nu simple frânturi de gând, pasagere, existente la un moment dat. Trebuie să notez că în compartiment, de la București până la Bistrița, a stat pe bancheta de vizavi de noi un om ca

de treizeci de ani, perfect dublu al lui Camil Petrescu, aceeași statură, aceeași nervozitate, aceleași ticuri ale mâinilor, același gen de haină și pălărie. Se ducea la Prundul Bârgăului cu un geamantan de carton pe dinăuntru lipit cu hârtie înflorată, să-și vadă fratele. *Accidentul că individul avea un ochi de sticlă albastră nu m-a oprit de la a gândi la fantasticele combinații care se pot face asupra acestor atât de frapante asemănări între oameni. Dublurile lui Pallady inventariate la București cu ea, sau ale lui Călinescu, dintre care pe unul l-am văzut tot astăzi, în Bistrița, la ora 11.30.* (Ibidem) A propos de ea, este doamna Adela Petrescu, camaradul de-o viață al maestrului, confidențial tratată, conform regulilor oricărui jurnal. Deduci, citind printre rânduri, ce șansă uriașă au avut să se întâlnească aceste suflete-pereche. Transpar, din pagini, o iubire mare și curată, interese comune – absolvenți de filologie, îndrăgostiți de pictură, dar și un bun simț, o decență proprii numai caselor mari, un parfum interbelic, coborât din romanele dragi nouă, ale acelor vremuri, cum nu mai întâlnești astăzi. Cu ea mergea și venea de la București, ambii luându-și repartiții în sate apropiate. Pe ea o urmărea cum doarme, liniștită, cu ochi de copil sau cu ea se consulta în privința alegerii unor pânze, a unor cărți (avea încredere în opiniile tinerei, mai ales când îi încredința manuscrisele și se bucura, ca de trecerea unui examen, când aceasta se declara încântată de ceea ce citea), pe aceeași femeie a vieții sale o purta permanent în gând. Îi simțea lipsa, o căuta cu sufletul permanent și era plener fericit, inspirat și împăcat cu soarta, când erau împreună. Ce dezamăgire pentru șturlubaticii cititori ai secolului al XXI-lea, care vor fi căutat cu înfrigurare, în jurnal, măcar o pagină fierbinte, cel puțin un amantlâc! Iată lecția de moralitate predată de profesorul Petrescu, cel mai reușit jurnal neomodernist și cel mai cuminte deopotrivă, care schimbă regulile intimității, revenind la modelul clasic, fără să dea cuiva de bănuț acest lucru. Aflăm numele ei abia la sfârșitul cărții, ca un cadou, o dezvăluire a locului din căușul palmei, capabile să țină strâns unica sa perlă. Sublimă reciprocitate în această relație, inefabilă alegere a scriitorului, aceea de a prezenta relația unilateral, dintr-o unică perspectivă, a bărbatului aflat la persoana I singular, din ...economie, pentru că ei erau una, un tot, iar gesturile și vorbele ei nu mai era cazul să mai fie scrise, inventându-se, astfel, premieră absolută în literatura noastră, jurnalul interior, al ei, evident. Fiecare pagină a cărții poartă amprenta doamnei Adela, în mod direct sau indirect. Ieri, traversând Cișmigiul cu ea, sub arborii solzoși, de abanos, un covor de ghiocci. Bustul lui Apollo, pe un cilindru de marmură la marginea lacului, privea peste umăr la tufele cenușii de trandafiri, printre care se ivea puțin verde uscat (observ peste umărul ei, pe deasupra gulerului ei de lutru) și pe lac plutea o pană roz. O muzică subțire și simplă, o muzică de sfere. (Ibidem, pag. 36) *Ultimele mele trei capitole... sunt rele, absența ei îmi răpește talentul. Toate aceste însemnări sub stema cerului văzut de dimineată, a unui cer subțire-albastru pe care trece o imensă banchiză de trandafiri palizi. Peste Heniu. Și a noii mele dragoste pentru ea.* (Ibidem, pag. 143) Iar când nu alegea dese și lungile plimbări prin oraș, scriitorul primea ori făcea vizite, purta nesfârșite discuții revelatoare, aflându-se în cercuri la fel de bine pregătite și de selecte precum cel trasat, cu cel mai fin compas, de sine. Referindu-mă exclusiv la așa-zisul său timp liber și neincluzând aici munca literară diversă, descopăr și hobby-urile lui Radu Petrescu. Asupra picturii ne-am lămurit, era un hobby consacrat. Dar șahul? Nu știu dacă l-aș fi luat în calcul, în conturarea teoretică a profilului maestrului. Poate era o gimnastică a minții, o chestie bărbătească sau doar un prilej de a le demonstra reprezentanților științelor exacte cât de întortocheate sunt căile judecății unui filolog – revanșă pentru Ion Barbu, la o altă scară.

În aceeași categorie aș include filosofia, dar cea proprie. Dacă ar fi avut mai multe vieți sau dacă măcar nici pe aceasta nu ar fi părăsit-o timpuriu, Radu Petrescu ar fi putut să fie pictor, sculptor, critic de artă, traducător, filosof și, nu știu de ce sunt sigură, deși acest lucru nu rezultă de niciunde, compozitor. A rămas un imens scriitor și un norocos profesor, numai atât, și din cauza exigenței atribuite propriei persoane. De aici, filosofarea cu sinele, în momentele omenești, când luptătorul invincibil cobora garda. Lectura savantă a influențat

calitatea jurnalului. Omul de litere citea cu nesaț, incredibil de mult și de variat. Avea un tip de lectură formativă, la care se întorcea permanent, ca la o Biblie - Homer, Cicero, Marc Aureliu, simboțiști francezi, dar și reprezentanți ai realismului critic european. Pe de o parte, este plăcerea lecturii, pe de alta, dorința de a absorbi cât mai mult din ceea ce l-ar putea forma cu adevărat. Construcție piramidală, cărămidă cu cărămidă, în care timpul chiar avea o infinită răbdare. O lege nescrisă împotriva grabei distructive, pe care nu am întâlnit-o niciodată la autor. Stăpânirea limbii franceze, dar și a latinei sau a germanei i-au permis contacte directe intelectuale cu predecesorii săi iluștri, fără intermediari. Următorul pas era împărtășirea cu alții a rodului celor citite. Cei apropiați din familie, prietenii. Colectivul cel mai numeros și mai fidel, însă, eram noi, posesorii de mai târziu ai jurnalelor sale, pentru care maniera domniei sale poate părea chiar o premieră. Nu știu, în iureșul acesta nebun, dacă mai există în acest spațiu neomioritic un titan al lecturii, precum Radu Petrescu. Pare incredibil raportul permanent creat între cantitatea și calitatea celor citite. Probabil că aceasta era o terapie a maestrului. Într-o lume stalinistă, la început, nu știai unde și cum să te refugiezi ca intelectual. Când era supărat sau nefericit, când nu se putea plânge că nu are serviciul în București sau că nu-i ajung banii să meargă acasă de mai multe ori, părăsind un colț de țară pitoresc, dar inexpressiv, sufletește vorbind, atunci devenea salvatoare lectura savantă, nu oricare. Cu prietenie, nu cu aroganță, s-a comparat adesea, întru cele lumești, nu ale scrisului, cu coloșii pe care îi citea. Era mult mai reconfortant să știi că și alții au experimentat greutatea ca ale tale, era o școală de voință sau chiar un tip de autoflagelare propriu marelui artist. Călugărul scriitor în chilia sufletului său torsionat. Dacă am ști să citim printre rânduri la fel de savante, poate am descoperi un Vasile Voiculescu muncit de tenebrele autocreate, un mistic ori o persoană profund religioasă, căreia, din pricina regimului, îi era imposibil să se exprime. Finalitatea a fost cea a excepționalului jurnal, care îi va fi datorat incomensurabil acestei cotidiane și valoroase lecturi.

Cum putem ști că Radu Petrescu era deja format pentru scrisul înălțător, doar alimentându-se din ceea ce citea, ca un combustibil? Jurnalul este omogen, stilul este unic și echilibrat, chiar dacă azi citea pasaje din comedia greacă sau a doua zi înlătura colbul de pe cronicarii români... Lectura i-a ținut loc de operă, teatru, dezbatere alături de cunosători, odihnă, sfat al unui prieten, adevăr mascat al unora sau minciuni în polei ale multor altora, care au trecut vremelnice prin viața sa. *Dacă aș fi citit pe Cicero acum câteva luni, la începutul verii, aș fi pomenit în cartea mea despre jocurile cu capace de bere transformate în oștiri, pe care le jucam la șaisprezece-șaptesprezece ani, și aș fi citat acea copioasă știre despre petrecerile cu scoici și pietricele ale lui Laelius și Scipio, când se întâlneau la Caeta sau Laurentum.* (p. 161) *Între 4 și 5 după-masă ea citește Didactica, eu sorb răcoarea grea a unei pagini din Rabelais.* (p. 88) *Mă trezesc indispus și îmi combat enervarea cu Ierusalimul lui Tasso, a cărui învolburată precizie barocă îmi face bine.* (p. 318) *Să recitesc Suvenirurile contemporane ale lui Sion..La Câmpulung zapada e de doi metri...* Un bagaj cultural atât de impresionant îl recomandă pe scriitor și ca veritabil critic. Conștient sau nu, realiza analize profunde, care îl ajutau să-și ascute gustul pentru creația autentică. Intrând în economia mobilă a personajelor oricărei cărți, Radu Petrescu li se substituia acestora, experimentând gustul altor autori, anticipând situații, dezavuând gesturi ori laudând reacții nebanuite. Acest tip de critică permanentă explică reala bucurie a maestrului de a citi, de a se simți bine în propria lume creată, departe de cea dezlănțuită a Bucureștilor de atunci și, probabil, de acum, dacă includem eternitatea jurnalelor. Ce binecuvântare, să fi avut alături exact persoana care să-l înțeleagă și care să intuiască imortalitatea sa... Nimic din ceea ce face ori spune învățatul nu se intersectează cu greutatea inerente ale vieții, de parcă ar trăi deasupra tuturor lucrurilor, într-o detașare sublimă. Nu se poate spune că era un ignorant sau că a tratat cu neglijență impedimentele sociale, ci poate fi invidiat pentru puterea de a lăsa în plan secund mărunțișurile vieții (pentru cei comuni, obiectivele majore), acordând atenția cuvenită marii

scene literare, culturale. În termeni populari, nu a trăit degeaba. În conducerea construcției, Costin are un rafinament suprem, dacă înțelegem bine cuvântul. Probă capitolul al cincilea, dens, compact, după desfășurarea cu mari (și admirabile) pauze ale celor trei anterioare. *Costin știe, ca un desăvârșit arhitect, să alterneze perspectivele în timp ce le creează. Letopisețul său, una dintre cele mai mari și mai fine cărți din literatura noastră. Cine nu o cunoaște și nu o gustă, nu are organ nici pentru Creangă, Slavici, Rebreanu, Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu și ceilalți. ...Prin ce se ridică Homer deasupra tuturor, deasupra lui Balzac, de exemplu. E în poem o puritate supremă. Cu o atât de puternică compoziție, de ce Eugenie Grandet nu se impune în aceeași măsură* (Ibidem, pag. 343) Radu Petrescu – istoric literar este gândul care mă face din nou să regret abrupta sa plecare din această lume și faptul că nu a avut șansa să lucreze într-o catedră universitară. Munca asiduă asupra unor manuscrise valoroase, dar cvasinecunoscute, drumurile la Biblioteca Academiei, patima propriilor descoperiri, toate acestea l-au situat într-un loc privilegiat în literatura noastră. Consistența documentării sale, setea pentru argumente viabile i-au susținut continuarea unei munci, pe care, probabil, nici nu și-o propusese, dar pe care o justifica interesul său real pentru nou și mai ales pentru valoarea artistică de necontestat. Legătura cu artele plastice este indisolubilă. N-aș putea spune că văd acum în Radu Petrescu un critic de artă, dar în mod cert, este un admirător desăvârșit, cu atât mai mult cu cât ea practică profesionist această nobilă îndeletnicire, transmisă, vom vedea, și copiilor. Dacă ar exista o meserie care să explice dragostea pentru arta plastică, scriitorul Școlii Târgoviștene ar îmbrățișa-o cel mai bine.

Ceea ce mi se pare extraordinar și, până la un punct, firesc, este conexiunea pe care domnia sa o realizează permanent între cele două mari reprezentări, imaginea culorii și cea a cuvântului. Este aproape o lume comună. Mi-aș putea explica pagini din jurnal influențate de contemplarea unei pânze, dar mi-ar fi greu să-mi proiectez mental reciproca. Poate doar în spirit cubist aș vedea transpus pe o frescă vreun jurnal radupetrescian, dar cred că acest lucru l-ar deranja pe artist. Câtă delicatețe, să judeci frumusețea interioară a unui ilustrator de carte, cu atât mai mult cu cât plin secolul al XIX-lea îi asigură unui astfel de inițiat un anonim celebru, particular, dar sigur?! Iată aplecarea omagială și respectuoasă a scriitorului mișcat de necunoscutele din algebra culturală uitată, veche de un veac, pentru sine. *Am avut ocazia de a vedea, prin bunăvoința dr. Onisifor Ghibu, multe din prețioasele manuscrise ale lui Picu Pătruț (1818-1872), paracliser în Săliște, poet și compunător de teatru popular și de cântece intrate în circulație anonimă, miniaturist și caligraf eminent, iubitor de carte frumoasă, călugărit în 1849 la schitul Cheia, din Vâlcea, dar trăitor, sub toate ipostazele de mai sus, în viața mireană a comunei lui natale... Aprindea de un an candelile în biserică atunci când, peste munți, închidea ochii marele logofăt Dinicu Golescu, poet al grădinilor de la Schönbrunn. ...Cele 577 de miniaturi, dintre care 102 pe întreaga pagină, 129 de vignete și sfârșituri de carte, toate în culori, însoțind voluminoasa colecție, alcătuită de el, de versuri, cele mai multe originale, pentru toate praznicele... se ridică, prin calitățile lor plastice, pornite din adevărul lăuntric al unei personalități complexe și armonioase, mult peste nivelul ilustrației de carte din timpul său... Picu Pătruț s-a stins în anul când Eminescu își încheia studenția la Viena. Doar patru ani mai târziu se naștea în Gorj, Constantin Brâncuși.* (Ibidem, pag. 359-361) Ce aflăm despre slăbiciunile, problemele, plăcerile lumești ale lui Radu Petrescu, altele decât cele deja observate? Fuma, dar nu trăda voluptatea actului, încerca să renunțe, probabil, de vreme ce ne anunța deseori că a fumat numai cinci țigări. Deseori, se simțea rău. Dă vina pe idigestii, insomnii, dureri de cap ori de măsele. Probabil o oboseală cronică, altfel nu pot prevedea limitele umane ale acestui trudită până la epuizare. Se face bine cu o privesc a unui copac sau a cerului senin, cu imaginarea unei ierni prietenoase ori a unei lungi plimbări alături de cei dragi. Gândul frumos, cel mai bun medicament al său. Alteori vorbește despre întâlnirile plăcute, dar scurte, cu mama și cu sora sa, care veneau din

provincie la București. Pe mama sa va fi dorit să o primească și în Ardeal, pentru că își exprimă, la un moment dat, regretul că a așteptat-o la gară, fără a o întâlni.

Pentru transilvăneni, are numai cuvinte de bine. Vede un poștaş vorbăreț și merită atenția sa, pentru că îi aducea constant așteptatele scrisori de la Dipșa, care îl reconfortau (ale ei). Gazda, Cristina, dar și fiul acesteia, sunt privilegiați, au parcă statutul unor prieteni. Nu știu de ce lipsesc detaliile despre colegii de școală, atribuind mai multă importanță celor pasageri prin viața sa, întâlniți la un cerc pedagogic, de pildă (o profesoară negricioasă de limba română, de la o școală germană, care îi trimitea bilețele unui munte de flăcău ardelean). Parcă se ocupă mai mult de oamenii prezentați indirect, nu de cei de care se plectisește, probabil, zilnic. În schimb, este sincer interesat de ceea ce se întâmplă cu elevii săi, de reacțiile acestora, momente care îi vor provoca neîndoiește nostalgii, mai târziu. De pildă, inserează în jurnal vreo zece rânduri dintr-o compunere nostimă a unei școlărițe cu nume pe măsură, din clasa a V-a, Paraschiva Surcel. Mai mult, se simte bine, în proprietatea teoretică pe care o deține, de profesor al elevilor săi. Se întreabă cum ar arăta lucrurile, din această perspectivă didactică, după mai bine de douăzeci de ani și intuiesc un mare regret al renunțării la cariera didactică a maestrului, din pricina vicisitudinilor vremurilor. În tot ceea ce face, omul dinlăuntrul său cunoaște și socializează, fără pretenția de a se împrieteni. Sunt puțini cei aleși din proximitatea sa. Majoritatea, cu excepția personalităților, constituie studii de caz. *Dacă aș fi bogat, aș ține pe lângă mine câțiva dintre elevii mei, până ar împlini ei vârsta de douăzeci și cinci de ani. Așa, îi voi părași prea curând.* (Ibidem, p. 331)

În altă ordine de idei, cred că odată cu Radu Petrescu se naște și jurnalul oniric. Visează mult, ca noi toți, de altfel, numai că visul ori coșmarul îl preocupă, e tentat să-l interpreteze, devine superstițios (evită, fie spus, și cifra 13). Cel mai des, cred că visul este o proiecție a lecturii (se bucură de plăsmuirea a două femei superbe). Alteori, mai ales când se și trezește, este rezultatul nemulțumirilor reprimite ale artistului. Cum nimic nu este hazard atunci când își planifică fiecare etapă a vieții, nici visele nu pot fi interpretate de către cititor drept strict întâmplătoare, dacă victima lor a ales să ni le împărtășească. Visul este prelungirea existențială a lui Radu Petrescu ori prilejul de a finaliza ceea ce, repet, în nemăsurata-i exigență, nu reușea să ducă la bun sfârșit în timpul zilei. În înțelepciunea sa, proprie marilor personalități, nevorbind niciodată despre moarte (și pentru că era foarte tânăr), găsește preocuparea pentru vis un tip de obișnuință cu lumea de dincolo, de care se temea, probabil.

Bibliografie

Mircea Bentea, *Radu Petrescu-Farmecul discret al autoreflexivității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

Alexandru George, *Petrecheri cu gândul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, 1986.

Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1990.

VIOREL MARINEASA: „CORESPONDENȚE, COMPUNERI, TĂCERE”- REFLECTIONS OF THE POSTMODERNIST MIRROR

Julia DEÁK

University of Bucharest

Abstract: Viorel Marineasa's short prose "Correspondences, essays, silence" is defined by an exacerbated ability to encompass heterogeneous elements between the "limits" of a text. After all, "Limits" are extremely flexible as the postmodernist text relies on discontinuity, cinematic technique, relativism and deconstruction. The writing registry is ironic; the author deconstructs literary clichés and themes such as: love, family, school, everyday life, human behavior and also traditional prosody. Moreover, he appeals to language games, critical spirit, textualism, intertextuality, orality and a new author-reader relationship. His work is made of fragments, diary notes - a collage of themes and styles of various literary trends or different levels of language. All these – "embellished" with subtle hints to the dictatorial regime in Romania.

Keywords: postmodernism, deconstruction, stereotypes, ludic, language-games.

Proza scurtă a lui Viorel Marineasa *Corespondențe, compuneri, tăcere*, se definește printr-o capacitate exacerbată de a cuprinde elemente eterogene între „limitele” unui text. „Limitele” sunt însă extrem de flexibile, întrucât textul postmodernist mizează pe discontinuitate, tehnică cinematografică, relativizare și deconstrucție.

Evenimentele – sinteză de real (biografie) și imaginar se constituie într-un colaj. Tehnica narativă se traduce prin alternanța vocilor narrative, alternanța persoanelor: de la persoana a III-a „O catastrofă, spune cea de matematică”, la persoana I : „În ușa casei redevin cel de atunci. Mă văd” și chiar persoana a II-a: „Aveai vreo cinci ani. Ai mers într-adevăr, de vreo câteva ori la școală înainte de soroc”¹.

Deconstrucția textului narativ tradițional se realizează astfel nu numai la nivel structural, formal, exterior (prin inserții lirice, scindarea textului narativ în două coloane și prezentarea lor în paralel, numeroase subtitluri) dar și din interior, prin alternanța perspectivei narrative ce relevă un amalgam tematic, prin ambiguitatea conținutului narat.

Prima parte a prozei aduce în prim plan patru personaje generice sau „personaje-concept”:

cea de matematică – caracterizată de termenii: „coeficienți, cuantificare, deficit psihovolitiv, impas docimologic”

cel de limbă – definit de stereotipii și exprimări bombastice precum: „probabil că devenim sociabili pe măsură ce disimulăm mai abrupt”, „ne angrenăm într-o viață nu neapărat falsă, dar oricum, plină de insașietăți, concesi, supralicitate tensiuni”².

Fetița - problemă – cu înclinații literare: „Renunț la viața obișnuită atunci când închid ochii. Partea rămasă din mine, fără greutatea de a exista neapărat, e luată din vântul dogorind. Zborul trece-n plutire pentru străinul ce încep să fiu, confund adâncimea cu înaltul, presiunea

¹ Crăciun, Gheorghe/ Marineasa Viorel: *Generația '80 în proză scurtă*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 305-306

² Ibidem p.299

cu depărtarea, spuma mării cu clăbucii din cer. Și merge persoana necunoscută care-mi duce corpul, merge cu ochii închiși, dând impresia c-o face de-a-ndăratelea, dar nu pot să precizez dacă asta înseamnă vreme sau drum. Mă regăsesc pe bancă și încă strâng ochii, până când scândura de sub mine devine lichidă, mă prăbușesc, ajung la fund. Nu visez, nu pot nici să mă trezesc, rămân în această incertitudine până-mi pierd respirația”³

Fentosul – pasionat de fotbal: „Eu când stăteam cu ochii închiși mai mult dorm că n-am chieftă de alt ceva astăzi palce dar nu iese bine că visez căci driblez și făceam fente dei pun în fund pe toții căci ei se inervează dar să supără de loc imediat când satu cam cu ochii închiși dar nu să știe încă pe ce parte îi arunc fiindcă îi triplez – și tot așa”⁴

Cei patru surprind totodată moduri de raportare la regimul politic și „tipuri umane” în comunism. Personajele se caracterizează prin: limitare, pedanterie, cunoaștere sterilă, lipsă de comunicare și cunoaștere „interdisciplinară”, uniformizare – specifice pseudo-elitelor (**cea de mate** și **cel de limbă**); delimitare, situate în răspăr, desemnare – specifice intelectualilor, recte scriitorilor condamnați a scrie „literatură de sertar” (**fetița problemă, alias fata cu ochii închiși, Muta**): „Am, în manuscris, două romane, trei volume de poezii, un ciclu de nuvele. Plus însemnările zilnice. Săptămânal îngrop texte. Din când în când le scot, fac corecturi sau doar (re) citesc.”; vid ontologic, limbaj de lemn, agramat, limitare provenită din absența contactului cu realitatea și lacune provocate de îndobitocirea progresivă indusă de regimul dictatorial (**Fentosul/ Fentosanul, alias Pele sau Navetistul**).

Realitatea anostă, gri, lipsită de perspectivă este relativizată, prin inserție de ludic și umor: „M-am măritat cu Pele, adică Fentosul. Parcă poți să alegi. De-abia am isprăvit acel minim de clase. El a făcut profesionala. E băutor. Mă bate cu metodă și imaginație. A fost rezervă în divizia C. Nu mai vorbim de la a doua procreare. I-am făcut cu gura închisă, fără tradiționalul tărașor”. Satul îmi zice Muta. El e navetist; mai dribleză, mai se împiedică (...)”⁵ (subtilă aluzie la traiul cotidian).

Cotidianul, viața și destinul personajelor sunt redată într-o manieră inedită, făcându-se uz de mijloacele, limbajul și apanajul specific științelor umane (ex: poemul dedicat Navetistului – aluzie la tematica „literaturii la comandă”) în prima parte.

În „ALTE DEZVOLTĂRI” însă, problematica destinului pseudo-personajelor este trasată asemenea unei probleme de geometrie a cărei rezolvare necesită un demers de tip deductiv. Se pornește de la ipoteză și se dezvoltă demonstrația după care se prezintă concluzia. Personajele sunt reduse prin abreviere la simboluri, asemănătoare celor utilizate în științele exacte, unele fiind chiar introduse în ecuații:

Cea de mate (M)

(emblemă – limba trifurcată)

-Mariaj (cu cel de limbă), urmare firească a unei tandre polemici, devenită cicăleală.

- Va fi concubina lui Al care nu doarme (...) / **Ei (M + Al care...)** etc.⁶

Cel de limbă (L)

(heraldică – rânjetul)

-Conjunția cu cea de mate (v. mai sus)

- Va fi sechestrat de o femeie proastă, rea, urâtă (și bătrână?) etc.⁷

Fata cu ochii închiși (F.O.I)

(pecete – rumoarea)

- Reîntâlnirea cu maestrul (vezi cap. respectiv) etc.

³ Ibidem, p.300

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem, p.301

⁶ Ibidem, p. 301-302

⁷ Ibidem, p. 302

Fentosul (F)

(simbol – căpriorul jugănit)

- Se mută la oraș, intră într-o dubioasă grupare fotbalistică, ai cărei membri nu-s chiar practicanți...etc.⁸

Discursul, impregnat de aluzii la adresa regimului politic (aceste „probleme” trădează posibile dosare ale unor existențe stocate de Securitate sub nume de cod.) este metatext și intertext.

Aceste mărci ale postmodernismului pot fi reperate încă din primele rânduri deși se vor „mascate” de numele metodiștilor: Gudrun Demianenco-Proorocu, Pepa Trailovici, Horațiana Circe Bănuț, Higiena Vânătoru, în cărțile de căpătâi ale lui Iosîmică Cionvică: *Istoria secretă*, *Rețeaua sugrumată*, *Nosferatu*, *Istoria Gestapoului*, *Aventurile submarinului Dox*, *Moby Dick* ori în trimiterile la Vasco da Gama, Dylan Thomas, Prévert, Trackl, sau Ady Endre.

Limbajul redat în termeni uzuali, este demetaforizat și se caracterizează prin asocieri insolite, contrastante, ce amintesc de prozele lui Urmuz:

„Pică dintr-un dud uriaș la acțiunea de adunat frunze pentru viermii de mătase (evită sârmele), vinovat nu e nimeni, doar spiritul său de aventură; paralizat definitiv și mut, se apucă de o manufactură stranie, păstrând *geometria* imprevizibilă a acelor driblinguri de altă dată. Lucrările lui, împletite din fibră vegetală (tratată cu lapte de bivoliță), se caută foarte mult”⁹

Compunerea „fetiței-problemă”, pare un fragment din „Întâmplări în irealitatea imediată” a lui Max Blecher:

Renunț la viața obișnuită atunci când închid ochii. Partea rămasă din mine, fără greutatea de a exista neapărat, e luată din vântul dogorind.(...)/ Nu visez, nu pot nici să mă trezesc, rămân în această incertitudine până-mi pierd respirația”¹⁰

În cea de-a doua parte a textului este introdusă de o pseudo-formulă mediană din basme:

„Oricum, până la tăcerile și corespondența lui Iosîmică Cionvică mai este destul.”¹¹

Acest aspect relevă faptul că prima parte corespunde așa-ziselor *compuneri* din titlul prozei: *Corespondențe, compuneri, tăcere*.

Textul se bifurcă și prezintă în paralel, pe două coloane și pe două voci (narațiune la persoana a I-a și a II-a), prima copilărie a lui Iosîmică Cionvică, ce pare desprinsă dintr-un scenariu suprarrealist, marcat pe alocuri de elemente specifice basmelor: călătoria inițiată: „Plecasem (am pornit într-un ier de odinioară?) cu Ionălbăbu și cu Ionălnegru într-o pădure cu de cinci ori cinci arbori” / Zile-n șir ne-ai bătut capul cu gemenele, ba de câteva ori te-am aflat cu traista-n băț, hotărât să pleci în lume, în căutarea lor. Cu birja am făcut circuitul castelelor din împrejurimi, proaspăt naționalizate”.¹² (aluzie la naționalizarea imobilelor, deconstrucția clișeeilor basmului). Ulterior, textul se unifică sub forma discursului la persoana a III-a. Alături de Iosîmică Cionvică, apare numele Dianorei Mamut (Dida Solida), căreia, student fiind, îi scrie de la Boston într-un registru infantil, pe alocuri în rime, „Cum ești tu frumoasă și inedită, cred că am realiza o bună partidă (...) Tati meu va fi și Tati teu, Mami mea- și mami tea, cu Buna la fel, pe moșu să-l ia zmau”¹³ apoi îi mărturisește „hobiurile sale- folbalu și golâmbii”

⁸ Ibidem, p. 302

⁹ Ibidem, p. 302

¹⁰ Ibidem, p. 300

¹¹ Ibidem, p.303

¹² Ibidem, p.303-305

¹³ Ibidem, p.308

Registrul este ironic, autorul deconstruiește clișee literare, teme precum dragostea, familia, școala precum și clișeele prozodiei tradiționale. Mai mult, autorul denunță și clișee ale cotidianului, ale comportamentului uman: „Zi-mi ceva din repertoriul de la școală – o poezie, un cântec, nu contează ce”¹⁴

Corespondența este urmată de cele trei mari tăceri ale lui Iosâmică Cionvică: prima în scop meditativ, a doua – convenție cu topograful să nu mai vorbească până la întoarcerea perechii de golâmbi de la Dărăbani sau Halmeu și a treia – căreia el însuși i-a pierdut semnificația. Pe de o parte, cele trei „mari tăceri” se constituie asemenea celor trei probe din basme, ce au scopul de a restabili situația inițială de echilibru. Pe de altă parte, acest „episod” sugerează gratuitate, parodie întrucât denunță convențiile și clișeele tematice și de limbaj ale literaturii, contrariază logica, frizând absurdul, asemenea unui text de avangardă. Totodată, personajul manifestă prin vidul ontologic filiații cu literatura absurdului. Interesant este și contrastul ce derivă din numele IosâMICĂ și termenul „MARE” (prima, a doua și a treia MARE tăcere). (joc de limbaj)

Simbolurile reiterate: cheia, golâmbii, verbele „a crâcni”, „a cârâi”, converg toate către ideea de aluzie la adresa regimului politic dictatorial.

Jocurile de limbaj ironia și spiritul critic, textualismul, mărcile oralității, fragmentele de tip jurnal sau însemnările, noua relație autor-cititor, mirajul occidentului, colajul de teme și stil aparținând diverselor curente literare sau diferitelor paliere ale limbii (ex. „MATERIALE PE OAMENI”, aluzie la *naturalism*; „lipit de tulpina otrăvită a cartofului, de care ești îndrăgostit, nepricepând că nu se poate frânge distanța dintre regnuri”, posibilă aluzie la *Riga Crypto și Laponia Enigel*; „zborul trece-n plutire pentru străinul ce încep să fiu” – *stil indirect liber*; „un te duci?, ia până-n deal, ține loc de binețe, răspunsul e previzibil, întrebarea e un chip de a-l băga în seamă pe celălalt, răspunsul înseamnă, dacă nu complicitate, luare în evidență, acceptare” – *pragmatică, analiza conversației*) – toate constituie elemente ale arsenalului postmodern

Linda Hutcheon afirmă în „Politica postmodernismului” că acesta „seamănă cu gestul de a pune în ghilimele o afirmație în timp ce o faci iar efectul urmărit este acela de a sublinia sau „a sublinia” și de a discredita sau „a discredita” iar modul este, prin urmare unul conștient și ironic sau chiar „ironic”. Trăsătura postmodernismului constă în acest gen de dedublare sistematică și jucăușă sau duplicitate, preocuparea primordială a postmodernismului fiind aceea de a denaturaliza anumite trăsături naturale ale modului nostru de viață; de a arăta că acele entități pe care, fără să le reflectăm, le considerăm naturale (...) sunt de fapt culturale, adică elaborate de noi, nu date nouă”¹⁵

Deși toate trăsăturile converg către o cristalizare a definiției postmodernismului, Brian McHale sugerează pe bună dreptate că : orice am gândi în legătură cu acest termen și oricât de mult sau de puțin ne-ar mulțumi aceasta, un lucru este sigur: obiectul la care termenul pretinde să facă referire nu există.”¹⁶ Astfel, finalul nu poate fi altfel decât unul deschis.

Finalul prozei anunță o spargere într-o școală apoi se revine la relatarea la persoana I. Acest cadru, pare o imagine dintr-o celulă, dar ultima frază sugerează o imagine deschisă oricărei interpretări: „În sfârșit, cei doi își dau întâlnire la o grădină de vară. Însă cel liberat se răzgândește și nu se mai arată.” Să fie vorba despre Iosâmică Cionvică sau e doar o altă reflexie a oglinzii postmoderne?

¹⁴ Ibidem, p.306

¹⁵ Linda Hutcheon: *Politica postmodernismului*, Edit. Univers, Buc, 1997, pag.5

¹⁶ McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York 1991, pag. 4

BIBLIOGRAFIE:

- Viorel Marineasa: *Corespondențe, compuneri, tăcere* – în: **Crăciun, Gheorghe/**
Marineasa Viorel: *Generația '80 în proză scurtă*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998
Hutcheon, Linda: *Politica postmodernismului*, Edit. Univers, Buc, 1997
McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, New York: Methuen, 1987

TRANSLATING GRAHAM SWIFT'S *LAST ORDERS* – SOME OF LENNY TATE'S STRIKING OF CHORDS

Alexandra Roxana MĂRGINEAN

Romanian-American University

Abstract: This research is based on a chapter from Graham Swift's novel Last Orders and it confronts the original English text with a Romanian translation. Starting from general issues of style and register, we dwell on certain aspects of the translated text, minding at the same time the principles of translation. We submit to attention problematic instances of the Romanian version of the text, sometimes offering alternatives which are deemed more appropriate, bringing contextual arguments for the claims. In this process, we also take into account the way a good translation needs to faithfully render, in the target language, the personalities of the characters, as well as the subtleties of meaning detectable in their discourse.

Keywords: translation, translation principle, inference, identity, context

Foreword

This paper seeks to analyze a section from the novel *Last Orders* by the British writer Graham Swift, taking into account issues regarding its language and translation into Romanian. The above-mentioned fragment is chapter sixteen in the novel, where the narrator is the character Lenny Tate. The Romanian translation we are looking at belongs to Petru Creția and Cristina Poenaru and it appeared with the Univers publishing house in Bucharest in 1999.

We have chosen Graham Swift because it is one of the finest contemporary writers in England, due mainly to his witty language and ability to create subtlety of meaning in the most ordinary of individuals, who apparently neither possess, at first glance, anything special, nor would they be capable of extreme profundity of spirit. Nevertheless, it is precisely in the most mundane of lives that significant drama may take place, perhaps specifically triggered by the humdrum aspect of one's existence. The monotony of one's life hides, in the case of Swift's characters, unaccomplished goals, regrets for would-be developments in their lives that never get to take place, for one reason or the other – ill luck, lack of courage or initiative, social imposition that dictates making the wise choice. It is the case of Lenny Tate, a boxer *manqué*. In the novel, he is not the only one in the situation of having failed in a desired career. The group that make up his friends, the characters belonging to the elderly generation, are almost all something other than their preference: Jack (now deceased) wanted to be a doctor, but ended up a butcher; Ray would have liked to be a jockey, but he is a bookkeeper; Vic dreamed of going away at sea as a captain, but ended up activating in a business he could not go bankrupt in – undertaking etc. The characters' frustrations concerning their paths in life make them introverts who think a lot to themselves, and do that with a special passion and lyricism, despite being men (and, perhaps, because of that, less prone to introspection, according, at least, to stereotypes across history).

The situation we have described makes room for witty interior monologues. We have selected one of Lenny's in particular, as in the story he is hinted at as a "stirrer" (Swift 1997: 7), an individual who likes punching the others not only as a prize fighter, but also

figuratively, and who thus keeps “punching” lines, if we can see through the pun. He is a bully in relating to his peers, and, due to this quality, a symbolical engine for the story. His aggressiveness provokes responses from the others through which we get to know them as characters. His bullying constructs identities, reveals relationships, introduces through verbosity new pieces of information, makes points, spells out the truth making it clearer.

Another reason for picking out *Last Orders* from among Graham Swift’s novels to analyze from a translation studies perspective is the richness of linguistic issues in the characters’ vocabulary. The style is extremely offering and expressive, as it is the Southern London dialect filled with colloquialisms and colorful terms, as we will see later.

We shall resort to concepts from the theory of translation to help pinpoint some aspects of the text under analysis. As any translation minds culture and context, we also refer to aspects of identity construction and studies; these are part of cultural studies at large, which makes this endeavor intertextual.

General stylistic issues

Before passing on to the translation as such, we will look into the general feel of the text in order to get an idea about its atmosphere and the aspects that make up the topic approached in this fragment.

First, we will refer to what happens in the text *per se*. Vince Dodds, a mature man, returns from the army service to Bermondsey and enters the pub called the Coach and Horses, the old meeting place of a group of friends that reunites members from two generations. Vince belongs to the younger generation, but, as he enters the locale, the first group member he meets is Lenny, now an elderly man. They start talking after Lenny accepts the drink offered by Vince, and old issues are rehashed in the mind of the former, along with his grudge against Vince, issues that we find out about from his interior monologue and comments. An insignificant, casual meeting and an apparently inconsequential situation, such as having a drink with someone you see after a long time in a pub, hides inner struggles. A monotonous, polite and somewhat distant and impersonal dialogue covers hidden tensions and a passionate attitude in relation to events that both characters have experienced.

The register is a Southern English colloquial one, characterized by elements that challenge the translator, because it is filled with ellipses, disagreements between subject and verb and idioms. To its oral, spoken quality that dares the translator, we can add the difficulty it raises due to its artfully shrewd nature, rich with inferences that need to be retrieved in the target language. Another challenge that it represents for translation is the observance of the principle of fluency or accuracy, due to the absence of connectors and its elliptical sentences. A further potential problem may be the fact that fluency could at times come in stark contrast, or go against the principle of fidelity or accuracy which would determine the translator to preserve the laconic feel of the original text.

Lenny and Vince’s loud and silent confrontation

When Vince enters the Coach and Horses, we are told that he “parks himself on a stool” there (*Ibidem*: 66). The Romanian version employs the verb “*se instalează*”, which is not incorrect, but which loses a significant part of meaning and “equivalence” (Ionescu 2003: 43) at the “pragmatic level” (*Ibidem*: 44) of the text. Let us see why it is important to preserve this association with cars in the target text as well. On the one hand, the name of the pub, The Coach and Horses, has a special cultural significance in relation with the generation of the

welfare state, who lived from static small businesses, who were more connected to the community network and consequently less flexible or prone to movement, or, otherwise, figuratively, to change. However, some of the representatives of this generation would have liked to choose differently from their parents, and, instead of conforming to a safe, static and monotonous existence, to live their dream (see the characters mentioned in the introduction). Most of the careers *manqués* that they would have liked to pursue, or hobbies that they would have enjoyed having are connected with or presuppose movement and getting away from the fixed place where they lead their lives: going on trips in a camper or being a jockey (Ray), voyaging at sea (Vic), boxing, which meant traveling (Lenny). Even the leitmotif and central issue at stake in the novel is a journey to fulfil Jack Dodds' last wish, of having his ashes scattered from the Margate pier. The actual movements in the story prefigure the desire to lead a more adventurous and interesting life, where one is one's own master by staying true to what one dreams of, and the regret of not doing so. They are also a *figura* for taking distance from the centre, in all possible senses of the phrase: physically; ideologically, as the novel anticipates the post-Thatcherite individualism already visible among the members of the young generation in their attitudes to life; in the style of novel-writing, by choosing a marginal type of discourse instead of the mainstream, and by digressing a lot.

The second allusion that is lost by losing the connection with cars in the use of the verb "*se instalează*" in the target language is to Vince's occupation and lifestyle. He runs a showroom (or garage, as his fellow friends call it) where he repairs and reconditions cars. To him, cars are everything, as he states himself, a way of life: "A good motor is a comfort and companion and an asset"; "it's the combination of man and motor, it's the intercombustion. A motor aint nothing without a man [...] And sometimes a man aint nothing without a motor" (Swift 1997: 71). Unlike the older generation, he has pursued his dream. He refused to take over the family business (Jack Dodds' butchery), unlike most, who would have (and many before him did), and as tradition imposed. Due to his identification with the car, or "motorvation" (*Ibidem*), it would make sense to use a term associated with cars in order to describe an action that he performs, i.e. "park". Due to all the arguments above, it is my contention that we could preserve the term "*parchează*" in Romanian (perhaps in inverted commas), despite its colloquialism, which would not, after all, be in any conflict with the already informal and colloquial overall note of the English text.

The next bit of discussion concerns the use of the Romanian "*zice, rece ca o zi de iarnă*: „*Ce mai face Sally?*”" (Swift 1999: 61) for "he says, cool as Christmas, 'How's Sally?'" (Swift 1997: 66). There are two main semantic components in the English version that should be present in the target language as well: the idea of distance taken from the other, of lack of emotion; the notion of the speaker's self-composure and self-confidence verging on impudence. There is also the implication of Vince having abandoned Sally and parted with her in terms other than the best, after she had fallen in love with him. He made her fall in love mainly out of spite, to get revenge for being made to ride in the back of Dodds' meat van in his childhood, while she rode in the front with his adoptive parents, during their trips to the seaside. This ramified implication is extremely important for us in order to understand the causal relations between events, the logic of the characters' actions, feelings and words, and their identity profile. It also clarifies the tense atmosphere between Vince and Sally's father, Lenny.

As far as the translation is concerned, the Romanian "*rece*" catches rather the idea of lack of feeling and less or none of the notion of Vince's disrespectful composure, and the problem is that this latter component is perhaps prevalent, holding a priority in the conveyed meaning. This conjecture is supported by Lenny's reaction, who, despite wondering himself whether Vince's attitude is "bare-faced cheek" or "some dumb part of him" (*Ibidem*), is somewhat outraged, tending to assign it to insolence. Since the impertinence seems to be the

most important semantic ingredient, a potential Romanian equivalent such as *mai stăpân pe el ca niciodată* would render this essence better. However, what would be gained in relevance, according to the principle of relevance or the “equivalent effect” (Ionescu 2003: 47-9), would be lost in fidelity/accuracy. Accuracy may be problematic in a translation precisely because “there may be similar structures with different uses and different connotations” (*Ibidem*: 43), as in our case, in which the connotations in Romanian are incomplete in comparison with those obtained in English. The word “cool” has more meanings than “rece”. It seems that in every case the translation loses something of the foreign-language syntagm that is relatively important to the overall interpretation, the question remaining to choose one’s loss.

When Lenny the narrator says “now here he was to ask for my daughter” (Swift 1997: 66), he does not mean “*cerîndu-mi fata*” (Swift 1999: 61). The breach in fidelity and relevance of meaning resides in picking the wrong interpretation, which in this case is neither asking for a meeting with Sally, nor asking Sally’s hand in marriage from Vince’s part, as she is already married and Vince has never had such intentions. He merely wants to know how she is doing. Moreover, taking the larger context into account, the question may well be just social theatrics, a way to begin a conversation, with no real feeling or interest for the young woman. Hence, the translation should reflect the simple, first meaning of the verb to ask, instead of considering it as part of a phrase: *întrebând de*.

We should also consider two bits of translation in the next paragraph in the story: “you’d think by the way Jack behaves that Vince had had a change of heart, he’d gone and seen the error of his ways” (Swift 1997: 66), translated as “*după felul în care se purta Jack îți venea a crede că Vince s-a schimbat, a făcut el ce-a făcut și și-a dat seama de greșeală*” (Swift 1999: 61). To have “a change of heart” means to “change your opinion or the way you feel about something”, according to the Cambridge dictionary (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/change-of-heart>), so not to change *per se*, which means we could translate the English idiom by *s-a răzgândit*. What is more, “the error of his ways” does not imply simply one mistake, if not a multitude of them, so a more faithful translation would be *și-a dat seama că o luase pe căi greșite*, since Vince’s errors are many: he did not recognize the authority of his father and Jack felt that Vince was not paying him due respect; he did not want to take over the family business and become a butcher; he disgraced Sally.

A real problem is the translation of the term “camper van” or “camper” by “*câmpenii*”, on a number of occasions in the chapter, when in fact the references are to Ray’s vehicle. This error amounts to a breach of the principles of equivalence and fidelity. The term that should have been employed is either *rulotă*, or simply the borrowing *camper*. The latter solution, of a borrowing, is nevertheless described as incongruous by Ionescu, a “not always [...] felicitous strategy”, in the context in which Romanian is lately taken by assault with foreign words (Ionescu 2003: 41). Here, no case of non-lexicalization (*Ibidem*) could be invoked, since we have a Romanian equivalent that retrieves indeed fully the meaning of the English term, so there is no reason to avoid its use.

Vince uses Ray’s yard to park the vehicles he is working on. The phrase “tinkering with the engine” (Swift 1997: 67) has been translated as “*trebăluind la motorul lui*” (Swift 1999: 62), but a better equivalence would have been achieved, in my opinion, with the Romanian *meșterind*. “Tinkering” has the connotations of a metallic sound, sharing some semantic content with the concepts of “tin” and “tinker”, and this hue of meaning is unfortunately lost in both Romanian variants. However, it is my contention that *meșterind* is better than “*trebăluind*” because it contains the semnantic feature [+repair] and is more suitable for a context that involves technology (like ours), whereas the second term would be more appropriate for a situation that involves running an errand or doing a chore.

The above-mentioned distinction entails only a relatively small difference in meaning, which nevertheless counts, if not for the overall feel of the text, which in this case is not affected, at least for the principle of fidelity. The next sentence that we are going to address is “‘You can’t kid yourself any longer’” (Swift 1997: 67), translated as “*Nu te mai poți înșela*” (Swift 1999: 62), which sacrifices meaning for the sake of economy. Even the principle of economy states that the translator should find “the best target ‘shortcut’” (Ionescu 2003: 45) (my Italics), so, in any event, the integrity of the meaning should remain paramount. In Romanian, *a se înșela* as an intransitive verb means to be mistaken in a matter of some kind, rather than to delude oneself, or to fool oneself into believing something, which is the case here. In order to catch this layer of meaning, which is present in our context and actually essential to it, a specification needs to be made, in case we decided to preserve the verb “*înșela*”, by adding “*singur*”, in order to recuperate the illocution. However, other suggestions for the translation of the whole phrase would be *Nu te mai amăgi*/*Nu te mai păcăli singur*, the first one capturing the best the intention present in the English phrasing.

Referring to Vince’s love of cars and “tinkering” on them all day long, and to the fact that his perseverance in this activity clearly indicates he means it to be more than just a hobby, and that it has turned into a job, Lenny says: “he ain’t just doing it for the love of it” (Swift 1997: 67). The translation “*dar n-o face așa, de drag*” (Swift 1999: 62) is ambiguous. Given the context, the fact that the narrator has mentioned overtly that to Vince fixing cars is not just a hobby, we could pick up the inference correctly – this being that Vince does not repair cars *only* for pleasure. However, the Romanian phrase may also be understood as: Vince does not repair cars for pleasure, but for an ulterior motive, for other benefits that would be prioritized over sheer pleasure, which is not the intended meaning. The disambiguation can be achieved by the use of *doar*: “*dar n-o face doar așa, de drag*”, which would remind and reinforce the correct interpretation: he does that for pleasure first and foremost, but indeed not only for pleasure. The use of *doar* is also supported by the fact that its English equivalent, “just”, is present in the original text.

Lenny remembers a piece of conversation he had with Jack regarding Vince and his life choices. Jack blamed Ray for renting his courtyard to Vince, thus helping the latter to avoid the traditional duty of becoming a butcher like his adoptive father, and indulging his car showroom dream instead. In Ray’s defense, and suggesting that Ray may have needed the money, and is perhaps not to be blamed for what Vince did, since Vince is mature enough to bear the responsibility of his own actions, Lenny replied to Jack: “But Ray’s got troubles of his own, aint he?” (Swift 1997: 67), translated as “*Numai că Ray are necazurile lui personale, nu vezi?*” (Swift 1999: 62). The translation I suggest would be *Dar are și Ray problemele lui, nu?* This version suggests the interpretation above, the intention of absolving him of any guilt related to having helped Vince, whereas the translation we have renders the impression that there would be other, ulterior, hidden reasons why Ray would have helped Vince, which is not the case here (except, perhaps, a shared passion for cars and being on the road). Secondly, the official translation also gives the impression that the speaker would intend to steer the conversation towards Ray and his troubles, and get into the subject more, which is again not the case. On the contrary, Lenny means to make Jack figure out what he means with his words without stating it upfront. Lenny appeals to Jack’s common sense, is diplomatic and wants to let the old man realize the truth without being too pushy, which he would have been, had he been more direct in defending Ray. Lenny knows that taking Ray’s part in too many words and too straightforwardly might have stirred Jack’s ego and made him be more adamant in placing the blame on Ray. Thirdly, the translation I offer is in conformity with the principle of economy, as it is shorter without losing the meaning.

Jack means to make Vince get closer to him and tries to gain his graces by “bringing” his adopted son a young woman, Mandy, as a sort of bribe and personal toy. Mandy has run

away from home, Jack stumbles upon her and, after giving her a free meal at Bernie's, takes her under his roof, without asking his wife Amy's permission. That is why Lenny says Jack "goes one step further" (Swift 1997: 67) than merely treating the young woman to a wholesome breakfast (which would not be considered odd). The implication is that perhaps Jack goes a bit too far with the invitation, an idea that is reinforced by Lenny's immediate comment "you'd think Amy might've had a thing or two to say about it" (*Ibidem*).

For these reasons, the translation "*face un pas mai mult*" could be improved by *duce/împinge lucrurile și mai departe*. The authors of the translation may have felt that the phrasing they chose was more faithful to the original, as it preserves the idea of taking a step, of walking. However, in Romanian this construction is used more when the target or "destination" is mentioned, in a context of the type *a face un pas către ...*, or when it has been mentioned shortly before and is clearly graspable in one's mind. Also, it usually has a positive connotation, appearing in contexts in which the progression is an accomplishment. In our case, neither of the two features is present. If we were to preserve the original notion of "walk", or "physical advancement", but give it a negative connotation, as in our context, we could say something like *sare calul* or *întrece limita*. In this case, fidelity in translation could be sacrificed to capturing the pragmatic "implicature" – in Grice's terms (Grice 2004: 43-4) – of a gesture that represents a crossing of the line.

Still referring to the way Jack should have sent Mandy back home, Lenny says that in this way the man "would have [...] saved himself some sniggers and some trouble" (Swift 1997: 67), translated as "*scuturându-se de niște zîmbete cu înțeleș și de ceva necazuri*" (Swift 1999: 62). The Romanian verb "*scuturându-se*" usually implies getting rid of something physical, material. In our case, the implication in the context is not towards something physical, but to escaping the mockery of others. Consequently, a verb like *scutindu-se* would seem more appropriate, also since this verb is habitually correlated with a situation in which a person *can* do something to avoid unpleasant things (most commonly effort and ill feelings). We could say then that this verb is a better equivalent, at word level.

Once in the Dodds' home, Mandy tries to convince them not to tell her parents where she is, or, as Lenny puts it "she's begging them not to let on about her" (Swift 1997: 68). The translation we have, "*se roagă să n-o abandoneze*" (Swift 1999: 63) is not the equivalent of the phrasal verb "to let on", which means to reveal a secret, and which could find a less formal equivalent in the Romanian phrasing *îi imploră să n-o dea de gol*. Fidelity and equivalence are challenged again in the translation of Vince's words (imagined by Lenny in a would-be dialogue): "Thanks, Jack, now I'll start coming to Smithfield again. Seems like a good spot." (Swift 1997: 68) by "[...] *Pare să fie o chestie bună*" (Swift 1999: 63), as here "spot" refers to a place, area, namely Smithfield, not to the activity or process of coming to Smithfield.

The last bit that I would like to discuss is Lenny's answer to Vince's casual "How's Sally?", with ""She got married, didn't she?" (Swift 1997: 68), translated as "*Ce, nu știi că s-a măritat?*" (Swift 1999: 63). First, we should try to understand the semantic and connotative content present in the original text in Lenny's answer. Taking into account Lenny's personality, of a bully, and the context, we can imagine that his tone is irritated and a bit aggressive. He feels attacked, because he knows his daughter has failed in life. The man she is married to is currently in prison and she is barely making ends meet. Lenny is ashamed of this situation and is especially reluctant to discuss it with Vince, since he hates Vince for having once seduced and abandoned Sally. However, at the same time, Lenny cannot help thinking that, with all his aversion for the young man, Vince would have probably made a better husband for Sally – he is quite handsome and will soon be well off as well. This realization and spite towards Vince for having left Sally are all the more painful and get rehashed at the moment they are having the conversation. Lenny knows that if the conversation unfolds and

they get into details, he will have to confess Sally's misery to Vince and in this way admit shame and defeat, which is something that Lenny is not prepared to do. He feels the need to compensate for his pain and irritation by highlighting the apparently positive part in his daughter's life – the fact that she got married. The way he says it, using a tag, makes it look like an accomplishment. Moreover, in the reproachful tone, which we can infer from the context and from the use of the tag question at the end, there is the implication that Sally was good enough to be a wife to someone, and, implicitly, that Vince was a dishonorable man in failing to do the right thing and marry her himself. By his words, Lenny means to both boast with his daughter and belittle Vince.

The Romanian translation reveals the aggressiveness and reproach put forth by Lenny, but perhaps less his triumph and the need to be acknowledged a success (even if he does not really believe it to be a success, as he knows better). For the latter part, a translation like *S-a măritat, nu?!* would have probably served better. It would also fit with the principles of economy and fidelity better.

The colorful style in the chapter is well rendered by the choice of Romanian words and phrasing in the translation we are analyzing. The informality is retrieved by the use of unceremonious terms and words that are part of spoken language, such as: “*neobrăzare*”, “*iacătă-l*”, “*se pune pe treabă*”, “*o nimerește*”, “*îți venea a crede*” (*Ibidem*: 61), “*vasăzică*” (*Ibidem*: 62), “*ce învrte el*”, “*iat-o*”, “*uite-i*” (*Ibidem*: 63), “*stă coala*”, “*pe ici, pe colo*” (*Ibidem*: 64), of archaic forms like “*prăvălie*” (*Ibidem*: 61), as well as of contracted verbal forms: “*ce-i*” (*Ibidem*: 63), “*n-are*” (*Ibidem*: 64) etc. The high frequency of hypothetical constructions “*ai crede*”, “*ar fi putut avea*”, “*ai putea spune*”, “*ai fi putut spune*” (*Ibidem*: 62) contributes to the oral character of the turns of the sentences, along with the subject ellipses. Even cursing and taboo words are sometimes used: “*al dracului de repede*” (*Ibidem*: 61), “*dracu' să-l ia*” (*Ibidem*: 63), “*afurisit deșert*” (*Ibidem*: 64). There are some bits that masterly illustrate the principle of fluency, which states that “the target text must “flow” both logically and stylistically” (Ionescu 2003: 46): “*Și nici n-are mutră urâtă, mai mare păcatul, s-a împlinit frumos, îmi dau seama de ce îl lasă să-i calce în picioare, pentru că e oricând gata să facă pe bietul-orfan, la o adică.*” (Swift 1999: 64)

Conclusions

In this paper, our intention has been to discuss some bits of translation in relation to implications made by the characters and to their identities. Also, we have probed into the conformity of the translated chapter relative to the principles of translation.

The text we have looked into is savory, for all the reasons mentioned at the beginning, but it also has numerous layers of meaning that need to be successfully transferred to the target language in translation, this being one of its challenges. What is required as well, both from the reader and the translator, is an ability to draw inferences and pick up implicatures. The capacity to do so may be hindered by the presence of ellipses in the structure of the sentences.

Also, the informality of the source text, along with its spoken quality require the use of uncomplicated words in the target language, but at the same time words that are expressive enough to contain the richness of meaning. These words do not generally belong to the basic vocabulary of the language, so the translator needs to know a wide range of terms, as well as of idioms. This quality reflects in the translation we have analyzed.

Translations need to take into account the personalities of the characters, trying to render these by creating, as much as possible, a style for each. In our case, Lenny's style, visible in his interior monologue, is quite blunt – up to being rough – thus bearing the mark of

a bullying individual. This style has been quite accurately conveyed and recreated in Romanian, with appropriate words and phrasing.

Bibliography

- Swift, Graham (1997). *Last Orders*. New York: Vintage Books
- Swift, Graham (1999). *Ultima comandă*. Translated by Petru Creția and Cristina Poenaru. Bucharest: Univers.
- Grice, H. P. (1975). "Logic and Conversation" in Cole, Peter and Jerry Morgan (Eds.). *Syntax and Semantics 3: Speech Arts*. New York: Academic Press.
- Ionescu, Daniela (2003). *Translation: Theory and Practice*. Bucharest: Oscar Print.
- <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/change-of-heart> (November 2, 2014; 06:43 pm)

DANTE AND PETRARCH AGAINST THE IGNORANCE OF THE SCHOLASTIC THEOLOGIAN

Liviu Iulian COCEI

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The study debates the daring approaches of Dante Aligheri and Francesco Petrarch against the limitations of their own time. While Dante's works reflect the end of the Middle Ages, Petrarch's writings represent the dawn of the Renaissance thought. Despite all the differences between them, both poets fought against the ignorance and the corruption of the scholastic theologians. I emphasize that, through Dante and Petrarch, philosophy emerges as a secular discipline, even though they didn't create a solid ground for the development of systematic philosophy.

Key words: Socratic ignorance, ethics, scholastic theology, Renaissance irony, humanism

Deși Renașterea semnifica, în fond, reîntoarcerea la valorile autentice ale creștinismului, prin intermediul umaniștilor renasc inclusiv vechile paradigme ale Antichității clasice. Înaintea descoperirii epocale din 1417 a poemului lucrețian *Despre natura lucrurilor*, despre care Stephen Greenblatt susține că a marcat începutul Renașterii, avântul renașcentist se remarcă totuși și la Dante Aligheri, Francesco Petrarca sau Giovanni Boccaccio, autori care sădesc germenii gândirii autonome, din ce în ce mai independentă de autoritatea scolastică. După cum știm, în perioada medievală, aproape orice discuție care putea ridica semne de întrebare în ceea ce privește autoritatea bisericească sau dogmele, oricât de neînsemnată, era de obicei pedepsită. „Zidurile înalte care îngrădeau viața mentală a călugărilor – impunerea tăcerii, interzicerea întrebărilor, pedepsirea oricărei dezbateri prin palmuire sau lovituri de bici – erau menite să afirme cu claritate că aceste comunități pioase erau opusul academiilor filozofice ale Greciei sau Romei, locuri care prosperaseră tocmai datorită spiritului de contradicție și care cultivaseră o curiozitate vastă și neobosită”¹, notează Greenblatt, scoțând în evidență rigiditatea „filosofiei” scolastice pe care umaniștii s-au străduit s-o înfrângă.

Dat fiind faptul că scriitori renașcentiști nu au avut o abordare sistematică, oscilând între a fi rațional și a fi pățimaș, este evident că gustul pentru polemică, însoțit de plăcerea de a adresa invective, reprezintă motorul talentului lor scriitoricesc. Filosofând, în mod prioritar, în jurul problemei omului, iar studiul științelor naturii și al logicii fiind trecute în plan secund, umaniștii s-au arătat interesați mai ales de etică, așa cum fusese și marele ironist grec, Socrate. În cadrul acestei lucrări, ne vom ocupa de abordările îndrăznețe ale lui Dante și Petrarca în ceea ce privește subminarea modurilor obișnuite de gândire. Dincolo de diferențele evidente dintre operele celor doi autori, vom vedea că fiecare s-a luptat în felul său cu ignoranța, pedanteria și imoralitatea teologilor catolici.

La fel ca în cazul culturii greco-romane, înainte de apariția propriu-zisă a filosofiei, conturarea gândirii moderne a fost precedată de creația poetică. Astfel, similar cu Homer sau Vergiliu, Dante reprezintă paradigma poetică prin care filosofia europeană se va ridica din starea de obscuritate a Evului Mediu. Prin intermediul *Divinei Comedii*, problema omului ca ființă autonomă din punct de vedere moral începe să prindă contur. Iar asta pentru că poezia

1 Stephen Greenblatt, *Clinamen. Cum a început Renașterea*, Humanitas, București, 2014, p. 39

este doar „vălul” sub care se ascunde învățătura etică. În acest sens, iată cum își avertizează poetul cititorii în privința semnificației subtile a versurilor sale:

„O, voi, ce mințile le-aveți deștepte,
priviți doctrina care se ascunde
sub văl de stranii versuri înțelepte.”²

Din motive lesne de înțeles, adevărul nu poate fi exprimat întotdeauna în mod tranșant, drept pentru care este nevoie de un joc al cuvintelor cu dublu sau multiplu înțeles pentru a-i pătrunde straturile succesive în mod fructuos. „Asemenea acelor filosofi care construiesc sub numele de utopie o lume în care sistemul lor să se realizeze, tot astfel construiește și Dante lumea alegorică a științei, în care găsește totuși posibilitatea de a o expune, și într-o formă directă, în părțile ei substanțiale”³. Portretizarea lumii de dincolo, ca imagine eternă a viciilor și virtuților pământești, semnifică, de fapt, o ironie la adresa zădărniciilor lumii de aici. Altfel spus, zugrăvind o imagine fantastică a păcătoșilor ajunși în Infern, poetul italian demonstrează că este un maestru al ironiei sarcastice, „filosofia” sa morală reieșind din cuvintele prin care morții își recunosc greșelile săvârșite în timpul vieții. O dovadă e momentul extrem de ironic la adresa papei Nicolae al III-lea, care, stând în Infern cu capul în țărână și cu posteriorul în sus, se afundă și mai mult în groapă odată cu venirea unui „păstor” și mai rău:

„Mai mult timp e de când mă perpelesc
și de când stau cu susu-n jos așa,
decât, cu roșii tălpi ce năpârlesc,
va zăbovi el, căci și mai ceva
ca fapte rele, de dinspre apus
veni-va un păstor, spre-a ne-afunda.”⁴

Dante își exprimă, într-un mod destul de curajos pentru acele timpuri, indignarea față de imoralitatea din cadrul Bisericii. Următoarele versuri pe care le vom cita, cu toate că reflectă stima pe care o avea totuși pentru autoritatea pură a Bisericii, dezvăluie ironia sa amară împotriva voinței de putere și a lăcomiei fețelor bisericești care, cu totul nedrept, îi măresc pe cei care nu merită și îi fac să sufere tocmai pe cei buni:

„Și de n-ar fi să-mi ție limba mută
cinstirea pentru cheile supreme
ce le-ai avut în viața-ntâi născută,
cuvinte grele-aș zice și blesteme;
nesațul vostru globu-l face trist,
pe rău l-nalță, iară cel bun geme.”⁵

Lăsând la o parte sarcasmul din versurile anterioare, Dante avea o viziune socratică în ceea ce privește problema răului. Dacă filosoful grec susținea că răul vine din ignoranță, din

2 Dante Aligheri, *Divina Commedia. Inferno/Divina Comedie. Infernul*, Humanitas, București, 2012, p. 115

3 Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 208

4 Dante Aligheri, *op. cit.*, 199

5 *Ibidem*

neputința de a cunoaște ce e bine și ce e rău, Dante, prin intermediul poemului său, nu este foarte departe de această interpretare. Asemănând neștiința cu o „pădure păduroasă”, poetul face aluzie la propria sa stare de ignoranță, după cum se poate observa în următoarele versuri:

„În miez de drum când viața ni-e-mpărțită
mă pomenii în beznă-ntr-o pădure
de era dreapta cale rătăcită.
Ah, să spun cum era nu-mi e ușure
pădurea păduroasă, aspră foarte,
ce-n gând presară iarăși spaime sure.
Amară-i că puțin o-ntrece moartea:
dar ca să-arăt ce bine-n ea aflai
voi spune ce mi-a scos în cale soartea.
Nu știu prea bine-n ea cum intrai,
atât eram întreg de somn pătruns
că-adevăratul drum de-ndat' lăsa.”⁶

Cu alte cuvinte, la începutul *Comediei*, după ce se trezește din „somnul” care-l ținea prizonier în această „pădure întunecoasă”, Dante se zbate să iasă la „lumină”, oprit fiind de trei animale sălbatice: pantera, leul și lupoasca. Prima dintre ele e o reprezentare a desfrâului, a doua a mândriei, iar a treia a lăcomiei, acestea simbolizând, de fapt, viciile cele mai mari ale omului. Apoi, „colina” luminată de razele soarelui nu e decât drumul către „știință”, în sensul socratic al termenului, nu al pozitivismului. Și întrucât omul nu poate ieși din această stare de unul singur, se înserează ajutorul divin, personificat prin apariția lui Vergiliu, vestitul poet latin, care-l conduce pe Dante către „lumea cealaltă”, adică spre cunoașterea Adevărului, a Binelui Suprem și a Frumosului.

În virtutea afirmațiilor anterioare, *Comedia* lui Dante – care „este în adevăr o viziune alegorică a lumii celelalte”⁷ – constituie, de fapt, o epopee a spiritului omului către starea de bine. Bineînțeles, „călătoria” nu este lipsită de peripeții. „Viciile și virtuțile se luptă între ele, ca și zeii lui Homer, pentru cucerirea sufletului: virtuțile înving, și sufletul este mântuit”⁸, comentează Francesco de Sanctis în acest sens. Deci „lumea cealaltă” nu este fundamental diferită de cea „de aici”, ci simbolizează drumul „terestru” pe care omul trebuie să-l parcurgă pentru a se desăvârși ca ființă umană. Potrivit autorului citat, „reprezentarea lumii celelalte este [...] o etică aplicată, o istorie morală a omului, așa cum o găsește el în propria-i conștiință. Fiecare are înăuntrul lui infernul și paradisul său”⁹. Cu alte cuvinte, în cadrul viziunii dantești e vorba de îndeplinirea din perspectivă creștină a îndemnului delfic al cunoașterii de sine, în care autocunoașterea înseamnă, de fapt, conștientizarea naturii decăzute a omului, a stării de păcat în care se găsește și din care trebuie să se ridice. Iar pentru a atinge starea de grație a Paradisului, el trebuie să-și înfrunte păcatele care-l țin în Infern și să le depășească trecând prin Purgatoriu, adică printr-o mijlocitoare stare de pocăință.

Dincolo de faptul că e o călăuză a sufletului către contopirea cu divinitatea, mai putem adăuga că poemul dantesc reprezintă o căutare a existențială a individului. Ca atare, independent de forma conceptuală creștină, Dante a întreprins o epopee cu-adevărat universală, după cum relatează Fred Bérence: „Pe măsură ce scria *Comedia* simțea cum devine mai cosmopolit. Poet, filosof, teolog, muzician, iubitor de pictură, sfârșește prin a

6 Ibidem, p. 47

7 Francesco de Sanctis, *op. cit.*, p. 201

8 Ibidem, pp. 201-202

9 Ibidem, p. 205

descoperi că «poți privi cerul și stelele din orice loc de pe pământ». «Și nu pot, oare pretutindeni, adăugă el, să mă gândesc la cele mai nobile adevăruri, fără să par lipsit de glorie, sau nevrednic în fața poporului și a orașului? Nici chiar pâinea nu-mi va lipsi». În sfârșit, descătușându-se mereu mai mult de legăturile pământești, va striga într-o zi: «Lumea este patria mea!»¹⁰. În lumina acestor spuse pe care ni le transmite Bérence, observăm la poetul italian o reminiscență a cinismului filosofic, care nu contrazice totuși faptul că era creștin. Până la urmă, continuă același autor, „dacă n-ar fi fost poet, Dante ar fi ajuns sfânt, filosof, martir sau tiran cinic și crud. Fantezia poetică îi îngăduie să împodobească vorbirea sfântului, a filosofului și a tiranului; imaginația, să transpună vorbirea pe un plan superior într-o lume vizibilă, în aparență, tuturor, dar accesibilă numai misticului”¹¹. În concluzie, integrând în poemul său, în aparență creștin, elemente mitologice și concepții filosofice din Antichitate, Dante deschidea o „cutie a Pandorei”, din care autorii Renașterii se vor inspira cu nesaț în direcția realizării propriilor lor creații.

Dacă Dante întruchipează, mai degrabă, sfârșitul mentalității Evului Mediu, Petrarca reprezintă prima încercare de restaurare a modelelor antice greco-latine. Descoperind operele lui Cicero, Seneca, Quintilian, Titus Livius, Horațiu, Vergiliu, dar și pe cele ale lui Homer și Platon, Petrarca nu poate decât să privească cu ironie spre teologia scolastică. El e primul gânditor care a avut îndrăzneala de a cugeta pe seama propriei sale conștiințe, fie atunci când se referea la primii autori creștini, fie când comenta din filosofii anticilor. Pentru acesta, fondul mistic îmbrăcat în forme scolastice aparținând gândirii medievale nu e decât un exemplu de barbarie.

Scriitorul italian este tipic pentru mișcarea de început a Renașterii, mai ales fiindcă respinge ideea că trebuie să ne conformăm unei singure autorități în probleme de filosofie. „La fel ca în cazul lui Augustin, maestrul lui Petrarca e Hristos, iar fundamentele credinței sale sunt, în cele din urmă, exterioare demersului filosofic”¹². De aceea, tradiției scolastice deprinse cu filosofia lui Aristotel, i se adresează cu ostilitate, arătându-și nesupunerea față de orice paradigmă filosofică care susține că deține adevărul absolut. Potrivit lui James Hankins, „scopul său este să susțină superioritatea umanismului față de scolastică demonstrând eficacitatea sa superioară prin schimbarea inimii. Critica aristotelismului scolastic descrie, de fapt, prin negație ceea ce Petrarca crede că e adevărata cultură, cultura studiilor umane (*humana studia*)”¹³. Cu alte cuvinte, științele umaniste reprezintă pentru gânditorul italian o cunoaștere modestă, limitată la puterile cognitive ale omului, care constă numai în lămurirea vieții morale, a cunoștințelor etice după care trebuie să ne ghidăm în această lume. Perspectiva umanistă a lui Petrarca are la bază ideea că viața omului se desfășoară în conformitate cu niște reguli proprii, „omenești, prea omenești”, folosind cuvintele lui Nietzsche. Și, din moment ce morala noastră este autonomă, înseamnă că avem nevoie de un

10 Fred Bérence, *Renașterea italiană*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1969, p. 74

11 *Ibidem*, p. 79

12 James Hankins, „Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy”, în James Hankins, *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 2007, p. 42 („As in the case of Augustine, Petrarch's master is Christ, and the grounds of his beliefs are ultimately external to the philosophical enterprise.” trad. n.)

13 *Ibidem*, p. 43 („His aim is to argue for the superiority of humanism to scholasticism by showing its superior effectiveness in changing the heart. The critique of scholastic Aristotelianism in effect defines by negation what Petrarca considers true culture, the culture of human studies (*humana studia*).” trad. n.)

tip de cunoaștere diferit de cel al divinității, o cunoaștere care să ne facă mai buni ca ființe umane pe pământ, nu în Ceruri.¹⁴

În această ordine de idei, cu toate că ideile stoicismului îl atrag, gânditorul italian respinge studiul logicii, fiind interesat doar de problemele de exprimare și, nu în ultimul rând, etice ale omului. Deoarece conformismul epocii era aristotelismul scolastic, Petrarca își dă seama că acesta nu putea fi combătut decât de pe pozițiile unui sistem filosofic la fel de însemnat, anume platonismul. Preluând, prin intermediul lui Cicero, de la „prințul filosofilor” cum îl numește pe Platon, forma dialogală, acesta dezvoltă o ofensivă împotriva ignoranței medievale, nelipsită de abilitatea ironică de relevare prin ascundere a credinței sale religioase. „Am aflat într-adevăr acest chip de a scrie, de la Cicero al meu; iar la rândul lui, el îl va fi aflat de la Platon. Dar să nu ne abatem: Augustin începu să mă zorească cu aceste cuvinte.”¹⁵, scrie Petrarca, trădând faptul că oscilează între înțelepciunea platoniciană, elocința ciceroniană și credința creștină de inspirație augustiniană. Cu ajutorul acestor paradigme ale Antichității, ca replică la caracterul impersonal al scolasticii, conștiința sa religioasă îl poartă către o anumită individualizare a reacțiilor și reflecțiilor. Țelul demersului lui Petrarca este, deci, înțelegerea omului și a problemelor acestuia în individualitatea sa, cu scopul de a-l face mai bun din punct de vedere etic. Acest scop terapeutic al filosofiei scriitorului italian reiese mai ales din compendiul de reflecții și dialoguri numit *Remedii pentru o soartă sau alta*, în care abordează subiecte precum tinerețea, frumusețea fizică, iubirea, gloria, fericirea sau pacea.¹⁶

Ideea socratică, cum că învățătura trebuie să ne vindece de ignoranță și să ne facă mai buni, este reafirmată în mod subtil de Petrarca. Astfel, scrierile umanistului italian sunt străbătute de un ton moralizator, reperabil acolo unde predomină ironia antică care amintește nu doar de Socrate, ci chiar și de Lucian din Samosata. Scrierile respectiv sunt *Invectivele*, în care autorul luptă împotriva falsei erudiții a unor pedanți precum medicii, cardinalii sau călugării. În *Invectivă adresată unui medic*, de exemplu, acesta își manifestă disprețul contra unuia care pretindea că poezia ar fi inutilă și, deci, lipsită de valoare. Iată răspunsul ireverențios al poetului: „Măgarul este mai necesar decât leul, găina decât vulturul: deci sunt mai nobile; smochinul este mai necesar decât laurul, piatra de moară mai utilă decât diamantul: deci sunt mai nobile. Deducție nepermisă, afirmație greșită, discuții de copii: ceea ce se potrivește cu natura voastră, cu obiceiurile și treburile voastre, dar nu cu vârsta voastră. Nebuni îngâmfăți, vorbiți ca Aristotel, care desigur s-ar simți mai bine în iad decât în discuțiile voastre, și ar ajunge să urască mâna cu care a scris ceea ce numai de puțini oameni a fost înțeles și care se găsește acum în gura tuturor ignoranților. Aristotel desigur nu e de acord

14 Demn de remarcat e faptul că tocmai Aristotel, în legătură cu această concepție umanistă a lui Petrarca, scria că „omul nu merită să caute decât știința ce i se potrivește lui însuși”. (*Metafizica*, Humanitas, București, 2007, p. 61)

15 Francesco Petrarca, „Despre tainicul conflict al neliniștilor mele”, în *Scrieri alese*, Editura Univers, București, 1982, p. 19

16 În ceea ce privește, de pildă, fericirea, Petrarca susține că aceasta nu poate fi dată decât de virtute, nicidecum de funcția sau de averea pe care un om se întâmplă să le aibă: „*Bucuria*. Sunt fericită.

Rațiunea. Crezi oare că o ființă poate fi fericită, numai dacă este papă sau împărat, sau dacă este posesoarea unei puteri absolute sau a unei mari bogății? Te înșeli. Acestea sunt condiții care nu-i fac pe oameni nici fericiți, nici nefericiți; ci dezgolesc și expun pe orice individ; și chiar dacă ar avea vreun oarecare efect, l-ar face mai degrabă nefericit decât fericit, pline cum sunt de pericolele în care se afundă înseși rădăcinile mizeriei omenești.” (*Idem, Remedii pentru o soartă sau alta*, în *op. cit.*, pp. 249-250) Abordarea lui Petrarca este aici pesimistă, considerând că niciun om nu poate fi cu-adevărat fericit, de vreme ce chiar și cei care trăiesc potrivit virtuții sunt nevoiți să reziste multor tentații, fapt ce îi neliniștește și le îngreșează, deci, accesul la a fi fericiți.

cu concluzia voastră nesăbuită când spune: «toate sunt mai necesare, dar nici una mai nobilă». Nu indic unde a spus aceasta: este foarte bine cunoscut și tu ești un aristotelian de valoare»¹⁷. Aserțiunile aparent naive, citatul aristotelic¹⁸, precum și falsa laudare din finalul fragmentului, dovedesc faptul că critica lui Petrarca nu e adresată aristotelismului în sine, ci acelor care l-au interpretat în mod abuziv sau care l-au transformat într-o adevărată autoritate divină.¹⁹ Cu alte cuvinte, aidoma lui Socrate, care lupta împotriva aparentei științe a sofistilor, Petrarca demască ignoranța contemporanilor săi așa-ziși învățați cu aceeași vervă și binecunoscută ironie a înțeleptului grec.

Aceeași pornire spre ridiculizare se remarcă și în tratatul *Despre ignoranța mea și a altora*, unde autorul sugerează că învățătura în general – adică atât cunoștințele referitoare la viața animalelor, cât și cele ce privesc natura virtuții sau a adevărului – nu servește la nimic dacă nu ne determină să fim mai buni. Scrierea respectivă este bineînțeles și o critică la adresa filosofiei scolastice. Căci, scrie Petrarca, „pentru aceasta m-am născut, și nu pentru litere; dacă ele ne vin singure în întâmpinare, umflă și distrug totul, nu construiesc: lanțuri lucitoare ale sufletului, muncă severă, sarcină tumultuoasă. Tu știi, o, Doamne, că ție îți ajunge orice dorință a mea, ca și orice suspin, știi că acestei culturi, dat fiind că am folosit-o cu sobrietate, nu i-am cerut altceva decât să devin bun”²⁰. Față de prietenii săi, scriitorul își recunoaște fără rezerve acea neștiință pe care și-o asuma și Socrate, atacând pretinsa lor știință, după cum urmează: „Dar prietenii noștri ne privesc de sus pentru că lumina ne face mulțumiți și nu stăm alături de ei să băjbăim în întuneric, ca și când nu am avea încredere în știința noastră; ne socotesc ignoranți, pentru că despre toate acestea nu discutăm la orice colț de stradă. Iar ei merg pretutindeni pregătiți cu toate balivernele posibile, de care nimeni nu a auzit, mândrindu-se peste măsură că au învățat – fără să știe nimic – să vorbească de toate și, în legătură cu toate, să emită sentințe. Nu îi reține așadar nici pudoarea, nici o altă rezervă și cu atât mai puțin conștiința ignoranței lor ascunse”²¹.

17 *Idem*, „Invectivă adresată unui medic”, în *op. cit.*, p. 259

18 Care, de altfel, se găsește în *Metafizica* 983 a

19 Este vorba, desigur, de teologii scolastici, pe care Petrarca nu ezită să-i ironizeze ori de câte ori are ocazia. În *Invectivă împotriva unui om de înaltă condiție dar fără doctrină și fără virtute*, de exemplu, acesta îl ridiculizează pe unul dintre cardinalii importanți ai vremii, care ajunsese să se bucure avere și lux: „Ca să spun drept, s-ar fi convenit ca un om cu mintea întreagă să nu acorde nicio importanță nebuniei tale: desigur că nu valoarea ta, ci numai demnitatea de cardinal îți atrage, în locul tăcerii, cuvinte biciuitoare; deși și aceasta îmi face milă, chiar dacă trebuie să o numim «demonstrare» și nu, mai degrabă, «luare în derâdere sau batjocură». Cei care în timpul serbărilor au menirea să te facă să te prăpădești de răs, se obișnuiește să fie purtați pe străzi și prin piețe îmbrăcați în aur, cu capul acoperit de purpură, urcați pe cai cu harnașamente luxoase; și apoi, după ce au colindat toată ziua și i-au făcut pe toți să hohotească în răs pe săturate, seara sunt dați jos de pe cal, dezbrăcați și goniți cât colo. Tu vei avea același sfârșit.” (*Idem*, „Invectivă împotriva unui om de înaltă condiție dar fără doctrină și fără virtute”, în *op. cit.*, p. 278) Apoi, în altă împrejurare, gânditorul umanist îi răspunde cu ironie stângăciei unui călugăr, prin intermediul unui prieten, Ugoccione da Thiene: „Mă ocupam cu altceva și am uitat de această întâmplare, când tu, prietene, ai venit la mine de departe, pentru a mă vizita în această casuță care este și a ta, aducându-mi o scrisoare a unui scolastic necunoscut mie. Mai degrabă, era vorba de o carte, sau mai precis de o predică, pe cât de vastă pe atât de stupidă, elaborată – bineînțeles – cu multă sudoare și mare risipă de timp. Abia am avut timp suficient să-mi arunc ochii pe grămada aceasta de prostii; și cu toate că multe ar merita, în loc de un răspuns, un simplu hohot de răs, totuși câteva mi-au rămas imprimate, și acestora am socotit că trebuie să le răspund, numai ca să îi arăt autorului cine este.” (Francesco Petrarca, „Invectivă adresată celui ce a clevetit împotriva Italiei”, în *op. cit.*, p. 298)

20 *Idem*, „Despre ignoranța mea și a altora; lui Donato degli Albanzani”, în *op. cit.*, p. 290

21 *Ibidem*, pp. 291-292

În concluzie, ironia și idealul moral de tip socratic au fost reafirmate în lumina credinței creștine. Deși, nici Dante, nici Petrarca nu pot fi considerați ca fiind filosofi, încercările lor constituie prototipul cognitiv al paradigmei culturale renascentiste. Chiar dacă nu au produs idei filosofice originale, ci numai provocări și aluzii subversive, cel puțin au indicat problemele care trebuiesc rezolvate, stabilind astfel punctele de plecare necesare dezvoltării culturii europene.

Bibliografie:

1. Aristotel, *Metafizica*, Humanitas, București, 2007
2. Aligheri, Dante, *Divina Commedia. Inferno/Divina Comedie. Infernul*, Humanitas, București, 2012
3. Bérence, Fred, *Renașterea italiană*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1969
4. De Sanctis, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965
5. Greenblatt, Stephen, *Clinamen. Cum a început Renașterea*, Humanitas, București, 2014
6. Hankins, James, „Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy”, în James Hankins, *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, New York, 2007
7. Petrarca, Francesco, *Scrieri alese*, Editura Univers, București, 1982

Mulțumiri: Această lucrare a fost finanțată din contractul *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)* – POSDRU/159/1.5/S/140863 proiect strategic „Programe doctorale și postdoctorale – suport pentru creșterea competitivității cercetării în domeniul Științelor umaniste și socio-economice” cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

PERSPECTIVES ON THE DIMENSION OF A LITERARY HISTORY: BETWEEN SHORT AND EXHAUSTIVE

Lucian D. BĂICEANU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper follows a careful analysis of the volume of Mihai Zamfir: A Short History. Alternative Panoramic View Of The Romanian Literature. In the first part of the paper we will focus on an analysis of the content of the book, the new theories and the interpretatives perspectives propose by the researcher about Romanian literature. In the second part we will analyze the valence of the adjective "short" in relation to a literary history and we will put in parallel the volume of Mihai Zamfir with the literary histories proposed by G. Calinescu and Nicolae Manolescu. Written in a modern form, the short history of Mihai Zamfir combines a minimal critical apparatus in order of focusing on originals opinions, simple and concrete, not shown in large pages which might get bored or lose you in information.

Keywords: literary histories, literature, dimensions, Mihai Zamfir.

1. De la început până în prezent, într-o scurtă panoramă

Răsturnând prejudecățile actuale potrivit cărora o istorie literară ar fi plictisitoare, Mihai Zamfir propune o viziune nouă, opusă vechilor istorii, care erau închistate în rigoarea exhaustivității. Stând sub semnul vizionarismului și al modernității, într-o epocă în care informația a explodat și totul trebuie prezentat cât mai sintetic și cât mai relevant, criticul român propune o *alternativă*, o istorie pusă sub semnul conciziei și clarității stilistice: *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române*.

Paul Cernat, oarecum ironic și malițios (cum, de altfel, recunoaște) speculează că *alternativa* ar fi o raportarea la *Istoria critică*... a lui Nicolae Manolescu¹. Nu suntem de acord cu această afirmație, volumul de față surprinzând tocmai prin capacitatea extraordinară de a sintetiza, în cât mai puține pagini, adevărurile esențiale despre un autor, fiind, așa cum remarcă și Lăcrămioara Petrescu, „o sinteză erudită și construcție savantă, având toate secretele care-și subjugă, prin inteligență și spirit de geometrie, cititorul.” (*Viața Românească*, 5-6/2013).

Structurată total diferit de vechile istorii, cuprinzând un prolog și două părți (*Romantismul și Sfârșitul secolului*), *Scurta istorie* a lui Mihai Zamfir pare un roman, o culegere de eseuri armonizate estetic, „în care stilul este unul ușor, scris parcă *din amintiri*, cumva recreativ (...), excelentă în detalii...” (Paul Cernat, *Observator cultural*, nr. 704). Întrebat de către Iulian Boldea care este miza acestei *Istории*, Mihai Zamfir recunoaște caracterul atipic și original al lucrării de față:

¹ Însuși Mihai Zamfir recunoaște într-un interviu acordat lui Marian Drăghici, publicat în *Viața Românească* că „volumul nu reprezintă vreo replică la alte istorii ale literaturii noastre, deoarece e concepută pe alte coordonate. Ea nu încearcă să concureze în vreun fel monumentală *Istorie critică a literaturii române* a lui N. Manolescu. Legăturile dintre cele două lucrări (dincolo de metodologia, stilul și dimensiunile lor complet diferite) converg însă într-un punct central: marea parte a aprecierilor privind scriitorii români de la originile literaturii noastre și până la Primul Război Mondial concordă în mod semnificativ. Evident, nu toate, dar majoritatea”.

Scurtă istorie.. aplică metodologia schițată mai sus la literatura română. Dovada că stilistica, așa cum o concep eu, nu se reduce la examinarea lingvistică a textului literar o reprezintă tocmai „galeria de portrete” ale principalilor scriitori români la care dumneavoastră faceți aluzie. „Romanul literaturii române”, roman bogat, desfășurat pe diferite planuri și plin de personaje mi se pare la fel de pasionant ca romanul oricărei mari literaturi europene. (*Interviurile României literare*, nr. 44, 2012).

Un element de noutate, de prospețime și modernitate este reprezentat și de faptul că volumul analizează o istorie a literaturii române raportată mereu la istoria literaturii universale și nu împământată în ideea unui specific național cum e la G. Călinescu, și chiar la Nicolae Manolescu.

Mihai Zamfir deschide volumul cu ideea existenței unei conexiuni între statutul artei literare românești și modul în care definim literatura în general, poezia fiind pentru cercetător expresia ideală ce zugrăvește apariția literaturii: „literatura a debutat prin poezie, cea mai evoluată din artele verbale, adică prin genul care marchează crearea unui limbaj nu doar diferit, ci programatic opus limbajului curent”(Zamfir, 2012: 9). Aflăm din *Prolog* că, pe lângă poezie, cercetătorul identifică o altă condiție obligatorie pentru inaugurarea unei literaturi: „existența unei scrieri care să poarte pecetea individualității autorului”(Zamfir, 2012: 10). Orice alt tip de text (proză sau scrieri cu un caracter istoric, memorialistică, texte juridice etc.) cade în afara literaturii inaugurale, Mihai Zamfir fiind de părere că până și literatura veche română este, de fapt, doar o sintagmă ce nu se încadrează într-o literatură propriu-zisă. Criticul recunoaște în Dosoftei primul și autenticul fondator al poeziei în literatura română și identifică ca primă fază literară din cultura noastră apariția *Bibliei de la București*. Recunoscând meritul lui G. Călinescu de a lămurii vechea confuzie dintre cultură și literatură, Mihai Zamfir consideră că literatura română „umple doar ceva mai mult de trei secole”(Zamfir, 2012: 12). Dacă literatura română începe în 1673, odată cu Dosoftei, literatura română instituționalizată, crede criticul, începe abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea (adică un secol mai târziu) îndeplinind două trăsături decisive: influența occidentală și faptul că scriitorii, deși nu se cunoșteau între ei, „mergeau în același sens – în sensul exercițiului literar conștient, interesant în sine, lipsit de finalitate practică”(Zamfir, 2012: 14). Considerând că literatura română se naște „dintr-un spirit de emulație”(Zamfir, 2012: 15), prin respingerea slavonismului și orientarea literaturii spre o direcție precisă, Mihai Zamfir citește în opera lui Dosoftei, Dimitrie Cantemir și Ion Budai-Deleanu scânteia ce va declanșa focul literaturii propriu-zise, un secol mai târziu.

Plasată sub semnul pre-pășotismului, înscrisă în condeiul unor poeți precum Costache Conachi, Iancu Văcărescu și Vasile Cârlova, care „practicau literatură dintr-un impuls interior, fără necesități practice, fără a asculta de un imperativ exterior”(Zamfir, 2012: 55), literatura română, crede Mihai Zamfir, începe să se deruleze ca proces încheiat spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar, literar vorbind, „secolul al XIX-lea a fost la noi cel dintâi secol de dezvoltare organică”(Zamfir, 2012: 55). Acesta e și motivul pentru care prima parte din *Scruta istorie* a criticului român este intitulată *Romantismul*, înglobând trei momente importante din evoluția literaturii române: pre-pășotismul, pășotismul și post-pășotismul.

Elementul original al volumului propus de către criticul român este reprezentat de tratarea literaturii române în și prin literatura universală, o plasare în istoria literaturilor, o viziune comparatistă și diferită de toate istoriile de până acum. Secolul *Romantismului* este resimțit și în scriitura românească și reprezintă, în viziunea lui Mihai Zamfir, cea mai puternică amprentă care pune bazele evoluției literaturii românești. Astfel, cercetătorul face un elogiu al curentului și încearcă să găsească și structureze o definiție stilistică a fenomenului:

Romantismul este acel curent literar de la finele secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea în care idealul de armonie între macro- și micro- cosm, între om și natură, s-a tradus în privilegierea principiului muzical: de aici dominația figurilor ritmului și a rimei, precum și a poeziei între celelalte forme literare; figura producătoare a literaturii romantice se bazează pe contiguitate și este în general metonimia. (Zamfir, 2012: 66).

Atracția către fenomenul romantic este prezentată de către critic în aproape două treimi din carte (cum el însuși recunoaște), numind paginile volumului niște „prefațe” la monografiile scriitorilor romantici. Cu alte cuvinte, pretenția de exhaustivitate în analiză este respinsă, interesul fiind orientat asupra surprinderii fenomenului în ansamblul său și punctarea lui prin exemple concludente.

Mihai Zamfir recunoaște că romantismul românesc nu apare într-o stare pură și că „romantismul primordial, de factură aurorală, numit de Nemoianu High Romanticism, lipsește în primele decenii pentru a se întruchipa spectaculos abia în Eminescu”(Zamfir, 2012: 70). Criticul recunoaște necesitatea naționalismului ca factor antrenant pentru scriitorii romantici, dar consideră că spiritul romantic nu a izbucnit brusc la 1830, ci s-a manifestat în forme incipiente încă de la începutul secolului al XIX-lea: *grupul pre-pășoptist* dezvoltat în mijlocul unei atmosfere profund tradiționaliste. În acest grup sunt incluși trei scriitori: Costache Conachi, aflat încă departe de romantism, descoperind doar „sentimentalitatea pre-romantică”(Zamfir, 2012: 75), Iancu Văcărescu „un poet cult, uneori vizionar, dar de talent modest”(Zamfir, 2012: 97) și Vasile Cârlova transformat în mit prin „coincidența dintre poezia scrisă, spiritul romantic și biografie”(Zamfir, 2012: 98). Adevărata epocă a poeziei este, însă, pentru Mihai Zamfir epoca pășoptistă, momentul în care s-a configurat o artă a versurilor. Așa cum analizează literatura română în raport cu literatura universală, criticul răstrânge sfera la regiuni: analizează diferitele manifestări ale fenomenul pășoptism în Transilvania, Moldova și Muntenia. Dacă în Moldova romantismul nu este încă adoptat, în Muntenia influența franceză este intens resimțită, pe când în Transilvania clasicismul pare să fie deconstruit treptat de romantism. Lamartine și Victor Hugo reprezintă punctele de confluență între pășoptismul muntenesc și fiorul francez. Mihai Zamfir amintește și de poezia italiană a cărei impuls îl regăsim în opera lui Asachi, scriitură cu un aer auroral. Moldova cultivă și acceptă poezia rusească, fiind inferioară scriiturii din Muntenia. Criticul român crede că alături de Heliade, Bolintineanu ar fi „unicul poet pășoptist pentru care există și un alt fel de romantism decât cel îmblânzit lamartinian”(Zamfir, 2012: 106). Concluzia lui Mihai Zamfir este că, alături de Alecsandri, cinci nume merită o tratare monografică: Ion Heliade Rădulescu, sub egida căruia stă vocația inaugurării, Gheorghe Asachi, moldoveanul pășoptist influențat de poezia italiană, Grigore Alexandrescu, singurul care reușește cu adevărat în arta fabulei, Dimitrie Bolintineanu, la care „întâlnim pentru prima oară la noi poezia în stare pură”(Zamfir, 2012: 137) și Anton Pann, care „neîncetător față de europenizare, se retrage în tradiții populare și în cultura de tip răsăritean”(Zamfir, 2012: 151).

Criticul român constată faptul că proza din perioada pășoptistă nu a avut același impact revoluționar precum poezia, ea fiind mai mult caracterizată de nuvelistică. Proza scurtă reprezintă, conchide foarte inteligent Mihai Zamfir, un exemplu că se afla într-o fază inaugurală și că apariția romanului încă nu era posibilă. Un alt aspect interesant pe care cercetătorul reușește să îl identifice face referire la faptul că nuvela pășoptistă stă „sub dominanta Memoriei în defavoarea Imaginației”(Zamfir, 2012: 164). Costache Negruzzi este, în viziunea lui Zamfir, creatorul prozei românești, înaintea lui aceasta fiind inexistentă. Aleco Russo este pentru critic „cel mai talentat și cel mai original prozator din primul nostru romantism”(Zamfir, 2012: 177), Mihail Kogălniceanu îl surprinde prin „întreaga sa activitate – cultură, politică, științifică, diplomatică – (pentru) că el a atins mereu literatura, a utilizat-o

ca argument și a influențat-o”(Zamfir, 2012: 183), reușind să schițeze un *stil intelectual românesc*, înaintea lui Titu Maiorescu. Nu în ultimul rând, Mihai Zamfir încadrează sub semnul prozei pașoptiste pe Nicolae Bălcescu, care fără să fi scris literatură propriu-zisă, devine un personaj, prin existența lui proprie.

Tratați în paralel, Vasile Alecsandri (*prima sinteză*) și Nicolae Filimon (*primul romancier*) sunt, crede Mihai Zamfir, uniți printr-o performanță istorico-literară: „primul personifică pe romanticul care a depășit conștient romantismul pentru a căuta noi forme; iar celălalt a fondat la noi specia romanului, specie care va cunoaște strălucirea abia în secolul următor, al douăzecilea”(Zamfir, 2012: 197).

Autorul *Scurtei istorii* își oprește atenția și asupra memorialisticii romantice, discutând autori precum Ion Ghica, Ion Codru Drăgușanu, Dimitri Ralet și George Sion și considerând că acest gen „se ivește în perioada pașoptistă, se amplifică în cea post-pașoptistă și ajunge la apogeu spre finele romantismului”(Zamfir, 2012: 235).

În capitolul șase al istoriei sale, Mihai Zamfir discută și despre post-pașoptist, invocând autori precum Al. I. Odobescu (un „estet până la capăt”) și Bogdan Petriceicu Hașdeu („poliglotul literat”). Analizând curentul tot în raport cu literatura universală, criticul consideră că „post-pașoptiștii aparțin romantismului – unui romantism extrem, aflat de multă vreme deja pe panta decadenței”(Zamfir, 2012: 297), numit în literaturile europene „romantism crepuscular”, „romantism decadent”, iar în literaturile iberice „ultra-romantism”.

Identificând dimensiunea importantă acordată filosofiei (în special, filosofia clasică germană: Kant și Schopenhauer), criticul român, discutând despre gruparea junimistă, constată un paradox: cu toate că Maiorescu promova o îndepărtare de poezia romantică epigonică, refuzând reziduul de sentimentalism, există „un romantism remanent ce dăinuie la Junimea”(Zamfir, 2012: 235). Cu toate că genurile și speciile propuse de junimiști erau de o mare diversitate, ceea ce rămâne constant e reprezentat de un stil propriu, specific scriitorului:

...aderența la un anumit stil, niciodată fixat în chip canonic, dar sugerat întotdeauna de Titu Maiorescu: era vorba de stilul din care spiritul autocritic al autorului nu trebuie să lipsească niciodată, unde proprietatea perfectă a termenilor să se îmbine în varietatea lor, iar excesele de natură sentimentală ori lingvistică să dispară complet.(Zamfir, 2012: 297).

Critic literar prin excelență, teoretician și moralist, Titu Maiorescu este prezentat cu multă atenție de către Mihai Zamfir, care recunoaște că vocația critică a fost împământată dintotdeauna în junimist și că acesta este adevăratul creator al unui stil în scrisul românesc: *stilul intelectual*. Alături de Maiorescu, în capitolul Junimea îi regăsim pe Ion Creangă (cu o construcție lexicală ce tinde spre perfecțiune), Ion Luca Caragiale (la care găsește o originalitate pur textuală, extraordinară) și Mihai Eminescu. Studiul despre Eminescu propune o viziune nouă, modernă, în paralel cu vechia formulă *poet național*, într-o încercare de resuscitare a perspectivei critice: „un constructor de epopei neterminate”(Zamfir, 2012: 321). Mihai Zamfir vede galaxia eminesciană compusă din două elemente care se rotesc permanent: *marele poem* și *mica bijuterie* sau „*poemul amplu* vs. *miniatura lirică*, două mari arii care nu se suprapun peste binomul *antum* vs *postum*”(Zamfir, 2012: 323). Repingând distincția *antum* vs *postum*, considerând-o un accident, criticul român propune o tratare cronologică a poeziei eminesciene, mergând pe linia propusă de Petru Creția. Concluzia lui Mihai Zamfir este că, în special, *sindromul unicității* a făcut din Eminescu un poet național: global, opera eminesciană se palsează într-o splendidă izolare față de ceilalți scriitori români ai epocii, creînd premisele unui sindrom al unicității”(Zamfir, 2012: 340).

În partea a doua a *Scurtei istorii*, denumită *Sfârșitul secolului*, Mihai Zamfir își oprește atenția asupra prozei sociale, a neo-clasicismului și neo-romantismului, dar și asupra modernismului. Criticul român pornește, ca și până acum, de la o prezentare scurtă și concisă

a imaginii literaturii universale de după secolul XIX vorbind despre curentul *fin-de-siècle*, care aduce mondializare și de scurta *belle époque*, pe care o găsește similară cu sfârșitul de secol în România, în care identifică o perioadă benefică, evolutivă.

Primul element asupra căruia își îndreaptă atenția Mihai Zamfir este proza socială, care este efectul apariției unui nou concept, cel de *societate*, de percepere asupra lumii înconjurătoare, concept născut odată cu urbanizarea masivă. Paralel cu noul concept se dezvoltă o nouă direcție numită *socialism*: „doctrină potrivit căreia societatea ar trebui să fie organizată rațional, uman și just”(Zamfir, 2012: 390). Termenii sunt preluați rapid și în literatura română, Contemporanul fiind revista cu cea mai mare notorietate care cultivă acest nou gen. Criticul care este un reprezentant de seamă a noii direcții este Constantin Dobrogeanu Gherea, un *marxist domesticit* în termenii lui Mihai Zamfir, care se bucură în volumul pe care îl analizăm de o spectaculoasă monografie. Dorind să se impună cât mai rapid în lumea intelectuală, criticul alege cale polemică și își găsește un adversar în Titu Maiorescu. Mihai Zamfir constată faptul că Gherea frapează prin imaginea unui „depozitar al unor certitudini absolute”(Zamfir, 2012: 394), asociindu-l ironic cu Hașdeu. Declarată a fi *metafizică*, noua critică gheristă e una *științifică*, bazată pe științele exacte și, evident, marxistă și socială. O idee importantă pe care o sesizează și dezbate Mihai Zamfir este faptul că Gherea avea mari dificultăți în a analiza poezia, nefiind un vorbitor nativ de limbă română, acesta fiind și motivul pentru care dă greș în interpretarea poeziilor lui Eminescu. Numit „prozatorul Biedermeier”, Ioan Slavici este, crede Mihai Zamfir, unic în peisajul prozei noastre, pe când Duiliu Zamfirescu, „scriitorul politicos”, rămâne cunoscut prin reușita lingvistică, scriind într-o limbă clară și nuanțată. Despre Delavrancea, „complexatul avocat de succes”, autorul *Scurtei istorii* crede că nu și-a valorificat la maxim talentul literar, cu toate că era superior lui Zamfirescu.

Următoarea etapă la care face referire Mihai Zamfir este perioada neo-clasicismului și a neo-romantismului, în care găsește predominantă proza scurtă și în care „scrisul ajunge din hobby, oficiu social”(Zamfir, 2012: 434). Criticul include în această perioadă pe Calistrat Hogaș, numit, ironic și acid, un „provincialul singuratic”, un „scriitor de duminică”, care propune o proză pur descriptivă, un arogant și un narcisist. George Coșbuc este reinventat și aclamat pentru originalitatea poeziei sale, fiind primul, înaintea lui Macedonski, care propune o replică verosimilă variantei eminesciene. Reinventat este și Octavian Goga, care reușește să se impună prin versuri, construind un univers propriu plecând de la componenta lexicală, îmbinând terminologie religioasă cu arhaisme frapante, într-o magie a discursului liric.

Ultimul capitol din *Scurta istorie* este intitulat *Primul modernism* și vorbește despre simbolismul românesc, o marcă a *noii poezii*. Promotorul noii direcții este Alexandru Macedonski, supranumit de către Mihai Zamfir, „rivalul lui Eminescu”, fiind „singurul scriitor român al momentului care propune un tip de inspirație și de vers opuse celor ale lui Eminescu”(Zamfir, 2012: 488). Cultivând o poezie simbolistă, bazată pe sugestie, diafană și muzicală, cu tușe impresioniste, Macedonski „imaginează o nouă lume poetică, fără legături cu romantismul și întoarsă în mod decisiv spre viitor”(Zamfir, 2012: 488). Ștefan Petică, „rivalul fără noroc”, reeditează spectaculos, într-o formă tragică, modelul eminescian, mizând pe fantezia actului creator. Mihai Zamfir încheie inventarul scriitorilor *Scurtei istorii* cu Dimitrie Anghel, identificând la acesta un modernism instinctiv, fiind un aristocrat și calofil.

Seriei de micromonografii și portrete pe care le-am prezentat, de succinte și originale eseuri, organizare într-o *Scurtă istorie*, se anunță a fi continuată cu un al doilea volum, care să aducă istoria literaturii până în zilele noastre, data apariției fiind încă neanunțată.

2. Despre cum poate fi o istorie a literaturii scurtă

Sintetica prezentare a volumului, pe care am realizat-o mai sus, are menirea atât să ne introducă mai bine în lumea *Istoriei* lui Mihai Zamfir, cât să surprindă și un element

important, anunțat încă din titlul: rigoarea estetică a scriiturii și valoare de istorie a literaturii *scurtă*. Apelând la speculație și ironie, am putea face o mică glumă și să afirmăm că, dacă literatura începe cu poezia (așa cum afirmă Mihai Zamfir) și poezia e un text scurt, atunci, de ce să nu fie și istoria literaturii un text scurt. Bineînțeles, această afirmație este nefondată și își poate găsi numeroase contra-argumente. Dacă nu este o poezie, *Scurta istorie* este, cu siguranță, un *roman*, care invită cititorul, îl conduce spre o plăcere în lectură, tocmai prin farmecul și geometria scriiturii. Raportându-ne la acest fapt, putem realiza o paralelă cu *Istoria* lui Călinescu, identificând la ambii critici un refuz al specializării, al criticii științifice, conceptualizante și orientarea spre un discurs eseistic. Trebuie să menționăm faptul că multe dintre textele ce intră în alcătuirea volumului de față au fost publicate mai întâi în *România literară*. De asemenea, tratarea monografică a autorilor este similară crezului enunțat de G. Călinescu în *Prefața Istoriei* sale: „Sriitorul e o personalitate și trebuie tratat monografic” (G. Călinescu, 2003: 7).

Refuzând obișnuita terminologie critică, Mihai Zamfir își propune realizarea unei istorii pe înțelesul tuturor, români sau străini, lectori avizați și simpli lectori, organizându-și întreg materialul într-un volum care să nu impresioneze prin exhaustivitate, ci prin acuratețe și simplitate. Pusă sub adjectivul *scurt*, *Istoria* devine un manual la îndemâna oricui, o culegere fără pretenții academice, dar care păstrează o forță critică și o rigoare științifică, doar că transpuse altfel, într-o *alternativă* mult mai limpede. Antonio Patraș vede în Mihai Zamfir un *cititor* căruia îi place să își împărtășească părerile cu ceilalți, într-o manieră simplă și curată:

Mihai Zamfir se complace în postura diletantului superior, ce a învățat din proprie experiență lecția modestiei: nu visează să dea un „canon”, să fie judecătorul inclement al literaturii române, pentru că se prevalează aici, în „istorie”, mai curînd de experiența sa de cititor (născut, nu „făcut”) decît de cea de critic sau de profesor. E vorba, firește, de un cititor sensibil și inteligent, cultivat, însă fără a nutri, ca alții, orgoliul erudiției. (*Observator cultural*, nr. 704, 2013)

Acuzat de subiectivitate și impresionism, autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* distingea în *Notă despre așa-zisa «subiectivitate»*² între un sens vulgar, comun (=«părtinitor», «răutăcios») și unul tehnic, filosofic (=«relativ la subiect») al termenului *subiectiv*. Subiectivitatea este o amprentă permanentă și în analizei pe care Mihai Zamfir o întreprinde, pe care o îmbină cu un *aparat critic* minimal, în vederea creionării unor opinii proprii, simple și concrete, nicidecum rediate în ample pagini care ar putea să te plictisească sau să te piardă în informație. Se vede, așadar, faptul că Mihai Zamfir este călit de noua epocă în care trăiește, o epocă în care evoluția tehnologiei și rapiditatea expunerii informației antrenează cititorul să se obișnuiască cu răspunsuri cât mai sintetice, cu stimuli scurți, dar care pot inerva întreaga activitate psihică. Am putea crede că adjectivul *scurt* din titlu are înglobat și o dimensiune mult mai concretă: este, poate, o strategie de marketing, un element de PR, care să capteze și mai rapid lectorul.

G. Călinescu considera că „istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare, întâi de toate, să stabilească valori, adică să fie un critic” (G. Călinescu, 2003: 5). Despre valoare vorbește și Mihai Zamfir, o valoare estetică, dar care nu este foarte bine conceptualizată, fiind de multe ori ambiguă. Pentru autorul *Scurtei istorii*, perenitatea unui autor este asigurată strict de o *originalitate stilistică indiscutabilă*, pentru că doar stilul determină valoarea ultimă a unui scriitor. O lămurire asupra viziunii propuse o

² Redăm informațiile raportându-ne la cele prezentate de către Andrei Terian în volumul său, G. Călinescu – a cincea esență.

găsim în studiul lui Antonio Patraș, *Cu Mihai Zamfir, în intimitatea stilistică a secolului al XIX-lea*:

Scurta istorie.. se cere deci citită ca „o istorie stilistică”, cu precizarea că prin „stil” criticul șaizecist înțelege o mulțime de lucruri, de la banala „formulă lingvistică” până la „personalitatea” scriitorului. În ultim resort, și pentru profesorul bucureștean, via Buffon, stilul e omul însuși, astfel că preconizata istorie „stilistică” se vădește a fi, după cum ni se atrage atenția de la bun început, „o vastă ficțiune” (un alt „roman al literaturii”, adică), cu „oameni vii, de obicei personalități puternice și în orice caz inconfundabile”, cărora criticul-scriitor intenționează, după cum el însuși mărturisește, să le deseneze „profilul”. (Observator cultural, nr. 704, 2013)

Specificul național, problemă care l-a preocupat atât de mult pe G. Călinescu, dar la care s-a oprit și Nicolae Manolescu, este lăsat în urmă într-o scurtă istorie în care buna înțelegere a literaturii române trebuie să se realizeze printr-o plasare a fenomenului pe scară universală și nicidecum națională. Mihai Zamfir recunoaște existența cumulului de complexe ale literaturii române invocate de către Mircea Martin (*complexul întârzierii, complexul discontinuității, complexul ruralității, complexul începutului continuu, complexul imitației, complexul absenței capilor de serie, complexul lipsei de audiență*, toate însumate într-un *complex de inferioritate*), dar propune o analiză stilistică în care acordă importanță teoriei imitației și a sincronizării cu literaturile europene. Mai mult, autorul *Surtei istorii* se vede în fața unui fenomen inedit: o izolare a scriitorilor noștri de mișcarea literară din Occident, fenomen prezent până la epoca Junimii și a „marilor clasici” inclusiv. Acest lucru încalcă una din cele două reguli ale unei literaturi adevărate, influența occidentală fiind un element eminamente necesar. Abia cu generația scriitorilor *moderni*, inaugurați prin poezia lui Macedoski se poate remarca o revenire și o abolire a fenomenului amintit.

Istoria lui Mihai Zamfir este *scurtă* și pentru că ea este un cumul de opinii, de puncte de vedere, urmând direcția enunțată de G. Călinescu în *Principii de estetică*: „rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.” (G. Călinescu, 1974: 143). Considerăm că prin volumul propus de autorul *Surtei istorii* se reușește realizare și schițarea unor *structuri acceptabile*, moderne, plasate într-o mentalitate a contemporaneității.

3. Scurte concluzii

Urmărind o tratare cât mai apropiată de cititor, cât mai familiară și cât mai onestă, viziunea propusă de către Mihai Zamfir asupra analizei unei istorii liteare se naște și din caracterul special al autorului, din diplomația care îl caracterizează permanent, așa cum observă și Antonio Patraș:

Ca atare, înainte de a face caz de calitatea sa de „specialist”, de „profesor”, critic și istoric literar, de „stilistician” ori de diplomat, Mihai Zamfir preferă să se adreseze cititorilor într-un mod neconvențional, dar politicos, ca un epicureu subțire pentru care cultura e, în primul rând, un prilej de răsfăț odihnitor, o frumoasă îndeletnicire pentru orele de răgaz. Iar unui gentleman veritabil, cum e ambasadorul țării noastre în Brazilia, i se potrivește de minune acest stil al eleganței firești, de literator umanist, format în tradiția eseismului anglo-saxon și a foiletonismului de belle époque. (Antonio Patraș, *Observator cultural*, nr. 704).

Istoria lui Mihai Zamfir nu este produsul unei pretenții acute de exhaustivitate, ea luând mai mult forma unei culegeri de eseuri, organizate și structurate într-o cursivitate naturală, surprinzând permanent cititorul printr-un discurs degajat, care să fie pe înțelesul

tuturor. Însuși autorul mărturisește că ideea redactării unei *Istории a literaturii române* care să fie pe înțelesul oricărui tip de lector s-a concretizat încă din perioada în care se afla în Portugalia.

Printr-un proces de relectură critică, recreativ și spectaculos, înscrisă sub egida unei *dimensiuni stilistice* de analiză și interpretare, cu toate că este pusă sub semnul adjectivului „scurtă”, *alternativa* pe care o propune Mihai Zamfir istoriilor literaturii române de până la el este o „mare istorie mică”: *mare* prin faptul că se pliează perfect pe mentalitatea actuală a cititorului care trăiește în secolul vitezei, *mică* pentru că reușește să surprindă prin rigoare estetică și o dimensiune sintetică asumată.

Bibliografie :

A. Volume

1. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne '94, București, 2003.
2. Călinescu, G., *Principii de estetică*, ediție îngrijită și prefăcută de Al. Piru, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1974.
3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române (cinci secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
4. Martin, Mircea, G. Călinescu și *complexele literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
5. Terian, Andrei, G. Călinescu – *a cincea esență*, Editura Cartea Românească, 2009, București.
6. Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române*, volumul I, ediția a II-a, Editura Cartea românească, Polirom, București, 2012

B. Articole

1. Cernat, Paul, *În epura secolului al XIX-lea (II)*, în *Observator cultural*, nr. 704, din 20.12.2013.
2. Drăghici, Marian, *Mihai Zamfir: «Nu există salvare în afara performanței stilistice»*, în *Viața Românească*, nr. 5-6/2013.
3. Petrescu, Lăcrămioara, *Dicțiunea senină*, în *Viața Românească*, nr. 5-6/2013).
4. Patraș, Antonio, *Cu Mihai Zamfir, în intimitatea stilistică a secolului al XIX-lea*, în *Observator cultural*, nr. 704, 2013.

THE HOLOCAUST AND THE (I)REVERSIBILITY OF TRAUMA: NICOLE KRAUSS, *MAREA CASĂ*

Sorin-Daniel FAUR

West University of Timișoara

Abstract: This paper analyzes The Great House, the most recent novel written by American writer, Nicole Krauss, from the point of view of Holocaust postmemorial literature. The polyphonical structure of the novel affords us to discuss Lotte Berg's story as a study case for what we may call the literature of trauma. Lotte is a survivor of the Holocaust, but she repressed all her memories from the sad period that she spent in a concentration camp. Her trauma was never cured because she rejected any contact with her past.

Keywords: Holocaust, damaged memory, postmemory, trauma, working through trauma, loss.

* Introducere

Holocaustul reprezintă, alături de Gulag, trauma majoră a secolului XX, punct de vedere unanim acceptat de către istorici, sociologi și antropologi. Aserțiunea de mai sus nu este însă nici pe departe o noutate, această perioadă regretabilă a istoriei stârnind o adevărată efervescentă atât în literatura de specialitate (politică, istorică sau sociologică), cât și în beletristică sau cinematografie. Astfel, simpla menționare a termenului *Holocaust* (*Shoah*) trimite la realitățile romanelor lui William Styron¹, la tragismul *Listei lui Schindler*, la comicul amar al capodoperei lui Roberto Benigni, *La vita e bella* sau la realismul dureros de dur al *Shoah*-ului lui Claude Lanzmann. Marea majoritate a acestor creații artistice sunt păstratoarele anumitor principii și automatisme mentalitare bazate pe condamnarea nazismului și compătimirea victimelor fără să fie luat în calcul destinul ulterior al acestora, un destin cel puțin la fel de crunt, aflat sub semnul unei continue amintiri, sau faptul că supraviețuitorii Holocaustului și ai Gulagului și-au câștigat dreptul la tăcere.

Literatura post-douămiistă dedicată Holocaustului readuce în discuție problematica acestei traume apelând la artificiile postmodernismului. Scriitori de origine evreiască precum Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss, Daniel Mendelsohn sau Jonathan Littell, unii dintre ei având în propriile familii traume provocate de Shoah, își propun să ne ofere o altă perspectivă asupra acestei perioade tulburi din istoria europeană recentă, perspectiva celui obligat să refacă memoria unui eveniment la care nu a participat. Acești tineri prozatori încearcă să stabilească o conexiune cu un trecut inaccesibil și îndepărtat și, în același timp, oferă o perspectivă detașată pe care predecesorii lor, influențați în mod direct de ororile Holocaustului, pe bună dreptate, nu au putut să o ofere. Marile teme ale acestor romane sunt: dezumanizarea victimelor, dar și a torționarilor; vinovăția, rușinea de a fi supraviețuit, aspecte care țin mai degrabă de o „metafizică” a traumei decât de o materialitate a ei și nici nu se putea astfel deoarece acești tineri scriitori nu pot decât să își imagineze ororile prin care au trecut predecesorii lor.

Există o diferență vizibilă între literatura de tip mărturie pe care o practică supraviețuitorii traumei nazismului precum: Ellie Wiesel, Aron Appelfeld sau Primo Levi și

1 William Styron a scris *Alegerea Sofiei*, roman care în anii 80 a devenit cunoscut datorită ecranizării omonime.

literatura succesorilor lor care nu au avut vreun contact direct cu Holocaustul. Astfel, scriitorii supraviețuitori sunt preocupați să descrie cât mai fidel ororile la care au fost supuși în lagărele de concentrare și își ilustrează mărturiile cu situații șocante, dar în același timp reale, în vreme ce scriitorii postmemoriei se concentrează pe romane în care personajele principale sunt fie tineri aflați în căutarea propriului trecut familial, fie supraviețuitori care nu au reușit să treacă peste traumă deoarece nu au consumat etapa absolut necesară a travaliului doliului. Continuând ideea de mai sus avem, pe de-o parte, o literatură a traumei trăite, a vizualului și a concretului și de cealaltă parte o literatură a traumei imaginate care stă sub semnul relativului, Nicole Krauss, autoarea romanului *Marea casă*, încadrându-se în cea de-a doua categorie.

2. Scurt excurs biografic

Nicole Krauss s-a născut la New York în anul 1974 și face parte din cea de-a treia generație post-Holocaust. Ambii bunici materni ai lui Nicole au reușit să scape cu viață dintr-un lagăr de concentrare din Europa de Est, ceilalți membri ai familiei nereușind să supraviețuiască. Scriitoarea poartă numele unei mătuși care și-a pierdut viața în ghetoul de la Varșovia și, din acest motiv, ea însăși este un exemplu de „candelă memorială”. Scriitoarea a locuit o bună bucată de vreme la Londra, oraș care apare de multe ori ca spațiu al desfășurării acțiunii în romanele ei, însă acum locuiește în Brooklyn alături de soțul ei, Jonathan Safran Foer, la rândul lui un scriitor preocupat de refacerea memoriei Holocaustului în romanul *Totul este iluminat*.

Scriitoarea americană și-a făcut debutul în literatură în anul 2002 cu *Un bărbat intră în cameră*, roman bine văzut de către critică, însă cel de-al doilea roman, *Istoria iubirii* (2005), avea să îi aducă adevărata consacrare în rândul romancierilor americani contemporani. În 2010 avea să îi apară ultimul roman, *Marea casă*, întâmpinat cu un entuziasm enorm atât de către cititori, cât și de către lumea criticii. Cartea a beneficiat într-o perioadă scurtă de timp de numeroase traduceri (în peste treizeci și cinci de limbi) și a strâns nominalizări la diferite premii de specialitate, printre care și prestigiosul Orange Prize. Obiectivul prezentului studiu îl constituie analiza romanului *Marea casă* ca o piesă importantă a literaturii scrise de către membrii celei de-a treia generații post-Holocaust și observarea modului în care reprezentanții postmemoriei, nefiind influențați în mod direct de această traumă, reușesc să îl reprezinte și să zugrăvească suferințele prin care au trecut bunicii sau părinții lor. În cele ce urmează vom lămuri modul de funcționare al postmemoriei, cu accent pe transferul intergenerațional între memorie și postmemorie.

★ De la memorie la postmemorie

Înainte de a aduce în discuție creația lui Nicole Krauss vom lămuri conceptul de *postmemorie*, un concept de mare însemnătate pentru înțelegerea impulsului creator, dar și a creației per ansamblu, în cazul generațiilor de scriitori care nu au avut contact direct cu Shoah-ul. Postmemoria este o noutate în câmpul științelor memoriei, această teorie fiind introdusă de către cercetătoarea de origine română, Marianne Hirsch, în studiile ei referitoare la modul în care se raportează generațiile post-traumă la evenimentele prin care au trecut predecesorii lor, cât și la „amintirile-indirecte” (datorate *memoriei mediate*) pe care aceștia le au le au despre respectivele evenimente. Hirsch, la rândul ei, fiica unor supraviețuitori ai Holocaustului, consideră că postmemoria „descrie relația dintre copii supraviețuitorilor unei traume culturale sau colective și experiențele părinților lor, experiențe pe care ei și le amintesc doar sub forma poveștilor și a imaginilor cu care au crescut, dar care au fost atât de puternice că s-au constituit ca amintiri în mintea lor.”² Hirsch ne avertizează, însă, că memoria supraviețuitorilor este diferită față de cea a succesorilor lor deoarece proiecția memorială a celor din urmă este mediată prin intermediul unor

2 Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* în „Yale Journal of Criticism”, vol. 14, nr. 1, 2001, p. 9, traducerea îmi aparține.

instrumente memoriale precum: fotografii, mărturii tipărite sau înregistrate, resurse mass-media cu ajutorul cărora ei fac cunoștință cu trecutul. Așadar, „postmemoria este o formă puternică de memorie [...] bazată mai mult pe tăcere decât pe cuvinte, pe absență mai mult decât pe prezență.”³ Reprezentanții postmemoriei nu pot recurge la amintire deoarece nu posedă vreuna și fac apel la imaginație de fiecare dată când descriu realitățile dure ale lagărilor de concentrare.

Avem și o posibilă explicație pentru faptul că urmașii direcți ai supraviețuitorilor manifestă un interes sporit pentru Holocaust. Foer, Krauss sau Mendelsohn aparțin celei de-a treia generații post-traumă și pot privi mult mai detașat această problemă în comparație cu bunicii lor care au fost marcați în mod direct de aceste orori și pentru care Shoahul continuă să fie un subiect tabu. Este exact situația din povestea *Hainele cele noi ale împăratului* când slujitorii de la curte nu cutează să îi spună împăratului că el umblă gol și că veșmintele cele scumpe sunt, de fapt, doar în imaginația sa. Singurul care rupe tăcerea este un copil care își permite să semnalizeze evidența. La fel se întâmplă și în cazul Holocaustului deoarece tinerele generații, avantajate de ecartul temporal, pot privi această problemă cu mult mai multă detașare.

Certificatul de naștere al literaturii postmemoriei a fost semnat odată cu Art Spiegelman și romanul său grafic, *Maus*, publicat între 1978 și 1991. Subiectul cărții este centrat în jurul discuției dintre Vladek, supraviețuitor al lagărului de la Auschwitz, și fiul său, Art. În momentul în care Vladek își narativizează trauma, cititorul asistă, practic, la realizarea transferului memorial intergenerațional dintre tatăl care a fost marcat în mod direct de traumă și fiul care nu a avut un contact direct cu aceasta. Unul dintre marile merite ale romanului constă în faptul că acesta nu evidențiază doar evidența lipsă de umanitate a naziștilor, ci și modul în care supraviețuitorii traumei rămân puternic afectați chiar și după finalizarea acesteia. Spiegelman accentuează modul în care tatăl său, Vladek, a fost marcat în mod irevocabil de perioada petrecută la Auschwitz și avansează ideea dificultății conviețuirii cu o persoană care a supraviețuit unei traume de talia Holocaustului.

În cazul lui Nicole Krauss observăm, la fel ca la Art Spiegelman, un interes sporit pentru tema memoriei și pentru recuperarea acesteia. Astfel, ne situăm în paradigma unei postmemorii văzută ca o formă de recuperare a memoriei unui eveniment la care cel care a inițiat demersul nu a luat parte. Aruncând o privire succintă pe tematica opera lui Krauss memoria și recuperarea acesteia joacă un rol esențial, aspect observabil atât în cazul romanului ei din 2002, *Un bărbat intră în cameră*, unde personajul principal duce o luptă cu propriul trecut în încercarea de a se recupera dintr-o amnezie severă, cât și în cazul mult mai cunoscutei *Istoriei a iubirii* în care autoarea, beneficiind de avantajele temporale ale povestirii în ramă, imaginează, sub forma unui jurnal o frumoasă poveste de dragoste între doi tineri evrei în perioada Holocaustului. Aceeași direcție este continuată și în cel mai recent roman al tinerei scriitoare americane, *Marea casă*, unde, prin intermediul structurii poifonice, sunt unite patru povești paralele care se intersectează la un moment dat. Cele patru povestiri abordează complexa problematică a traumei și a pierderii ca o constantă universală a umanității, Holocaustului fiindu-i alăturate traume provocate de dictatura din Chile a lui Augusto Pinochet și de războiul de Yom Kipur din Israel.

★ Memoria rănită și travaliul doliului

Lucrarea de față se concentrează pe partea a doua a romanului *Marea casă*, intitulată „Jazurile”. Personajul principal este Lotte Berg, o nemțoaică de origine evreiască, supraviețuitoare a lagărelor de concentrare naziste, povestea vieții ei fiind relatată, sub forma câtorva pagini de jurnal scrise de către Arthur, soțul ei. Complexitatea povestirii rezidă în faptul că nu este prezentat punctul de vedere al supraviețuitorului, ci suntem nevoiți să

3 Ibidem.

refacem pas cu pas trauma prin care a trecut Lotte prin intermediul lui Arhur, cel care i-a stat alături lui Lotte zeci de ani. Efectul obținut de Krauss este acela că, la un moment dat, resimțim o compasiune mai mare pentru soțul victimei, acest lucru datorându-se faptului că Lotte nu a putut să îi vorbească niciodată în mod deschis soțului ei despre suferințele prin care ea a trecut în lagăr, motiv pentru care bărbatul nu a reușit să îi afle povestea în întregime. În acest caz, lucrurile sunt puse într-o situație dialectică deoarece intră în conflict voința supraviețuitorului de a-și ascunde cât mai adânc trecutul traumatic și dorința de empatie a celui care nu a trecut prin această experiență limită, dar simte nevoia să o cunoască. În cazul lui Lotte, la fel ca la marea majoritate a supraviețuitorilor unei mari traume a istoriei, pot fi observate câteva mecanisme de respingere a memoriei traumatice care vor fi aduse în discuție în cele ce urmează.

Povestea tragică a lui Lotte Berg începe într-o noapte de octombrie a anului 1938 când S.S.-iștii au arestat-o pe ea și pe părinții ei și i-au dus lângă ceilalți evrei polonezi. „Timp de un an, ea s-a agățat de părinții ei în vârstă și ei de ea, în compartimentul sigilat al aceluia coșmar care se mișca cu o viteză mare.”⁴ Soluția salvatoare a apărut în momentul în care Lotte a fost numită însoțitoarea unui kindertransport și a fost nevoită să părăsească lagărul, durata transportului fiind prelungită de la trei la cinci zile datorită armistițiului semnat între Hitler și Stalin, această norocoasă amânare fiind și motivul supraviețuirii ei. „Când a primit viza de însoțitoare, probabil că a considerat-o un miracol. Firește că ar fi fost inimaginabil să nu o accepte și să nu plece. *Dar probabil că la fel de inimaginabil a fost să-și părăsească părinții.*”⁵ Tzvetan Todorov afirma în lucrarea *Confruntarea cu extrema. Victime și tortionari în secolul XX* că supraviețuitorii marilor genocide ale istoriei vor fi apăsați pentru totdeauna de rușinea de a supraviețui deoarece sunt conștienți că trăiesc în locul altora și că pentru existența lor a fost necesar ca alții să plătească cu viața. Faptul că oamenii au supraviețuit acestor orori îi apasă aproape la fel ca o vinovăție de neispășit, o „vinovăție metafizică”, după cum o numea filozoful Karl Jaspers. Cazul lui Lotte se încadrează în acest tipar deoarece ea și-a reprimat de-a lungul vieții orice amintire referitoare la Germania, țara ei natală, și orice lucru care îi putea aduce aminte de perioada copilăriei petrecută în Nürnberg, renunțând chiar și la limba germană în favoarea limbii engleze. Încă din debutul povestirii, Arthur, soțul ei avansează ideea că într-o căsătorie întinsă peste mai multe decenii, el nu a fost capabil să înțeleagă, în adevărata ei profunzime, drama prin care a trecut soția lui deoarece ea a așezat sub semnul tăcerii o mare parte din trecutul ei: „Se apropia de malul apei. Preț de o clipă stătea complet nemișcată. Dumnezeu știe la ce se gândea. *Până la sfârșit a fost un mister pentru mine.*”⁶

Cathy Caruth consideră că trauma reprezintă confruntarea cu un eveniment din trecutul personal care nu poate fi integrat în succesiunea memoriei personale, motiv pentru care proiecția memorială a acestui eveniment continuă să se întoarcă cu exactitate și în mod constant sub diferite forme: visuri, flashbackuri etc. trauma nu poate fi mărturisită, nu poate deveni „memorie narativă”. Pentru supraviețuitorul unei traume, adevărul despre evenimentul limită prin care a trecut nu se rezumă doar la simpla narare a unor evenimente brutale, dar mai ales la modul în care aceste evenimente sfidează simpla înțelegere. Supraviețuitorul interiorizează această memorie și o transformă într-o memorie bolnavă sensibilă la anumiți stimuli precum imaginile traumatice sau situațiile asemănătoare. Această memorie împiedicată nu poate fi transformată în memorie narativă deoarece punerea într-o formă logică implică înțelegerea respectivului eveniment. Pentru mulți dintre supraviețuitorii marilor

4 Nicole Krauss, *Marea casă*, traducere din engleză și note de Carmen Toader, Humanitas, București, 2012, p. 104

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, italicizele îmi aparțin.

traume ale istoriei, mărturia este un subiect tabu deoarece povestirea traumelor prin care ei au trecut implică o „retrăire virtuală” a acestora. Cu toate acestea, traumele Holocaustului, „necesită integrare atât de dragul mărturiei, cât și de dragul vindecării”⁷, după cum afirma Cathy Caruth.

Revenind la subiectul poveștii, la câțiva ani după kindertransportul salvator, Lotte se îndrăgostește de un bărbat misterios a cărui identitate nu este dezvăluită în roman, din iubirea lor născându-se un copil. Datorită uscăciunii sufletești dobândite în urma experienței cumplite a lagărului, femeia nu este pregătită afectiv pentru a iubi și pentru a crește un copil, motiv pentru care ea îl abandonează într-un centru. Acesta va fi cel mai mare regret al vieții lui Lotte, alături de remușcările de a-și fi abandonat părinții în lagăr (rușinea de a supraviețui în locul altora). Arthur află de acest copil multe decenii mai târziu când Lotte, bolnavă de Alzheimer, scoate la iveală acest secret îndelung ascuns.

Studiile psihanalitice au arătat că marea majoritate a supraviețuitorilor Holocaustului au suferit *nevroze*, acestea fiind rezultatele unor refulări a amintirilor experienței-limită. În acest sens, Tzvetan Todorov considera că „subiectul îndepărtează din memorie, din conștiința lui, fapte și evenimente [...] intolerabile dintr-un motiv sau altul. Vindecarea sa cu ajutorul analizei trece prin redobândirea amintirilor refulate.”⁸ Este imperativ să adăugăm că atât timp cât aceste amintiri erau refulate, ele erau încă active și extrem de sensibile la orice stimul extern care le putea activa, motiv pentru care supraviețuitorii Holocaustului sau a oricărei alte experiențe-limită refuză să aducă în discuție perioada pe care au petrecut-o în lagărele de concentrare. Trauma trăită reprezintă pentru victime o prezență *in absentia* deoarece încercând să evite cu orice preț declanșarea unor amintiri dureroase, victimele își petrec marea majoritate a timpului încercând să sfideze logica memoriei. O persoană care refuză reconcilierea cu trecutul este o persoană care nu se va vindeca niciodată, Lotte încadrându-se cu brio în categoria celor care au continuat să-și trăiască la nesfârșit coșmarurile. Această reconciliere cu trecutul poate fi făcută doar prin parcurgerea unei etape esențiale pe care psihanaliza o numește *travaliul doliului*. După Sigmund Freud, părintele psihanalizei, *doliul* reprezintă „reacția la pierderea unei persoane dragi sau a unei abstracțiuni ridicate la rangul de substitut al acestei persoane, cum ar fi: patrie, libertate, ideal.”⁹ În situația supraviețuitorilor Holocaustului, *travaliul doliului* are două valențe diferite. Prima dintre ele trimite la exterminarea celor dragi deoarece mulți dintre ei și-au pierdut cel puțin un membru al familiei. Cea de-a doua valență se referă la lezarea componentei identitare deoarece în lagărele de concentrare victimele au fost depozitate de identitate devenind simple numere într-o mulțime. O parte importantă a celor care au supraviețuit *Shoah*-ului nu au trecut prin *travaliul doliului*, imediat după eliberarea din lagărele de concentrare, așezând memoria rănită sub semnul tăcerii și, implicit, refuzând reconcilierea cu trecutul.

În momentul în care Lotte Berg, personajul din *Marea casă*, decide ruperea de latura ei nemțească, rupere manifestată prin refuzul de a mai vorbi germana sau de a mai vizita Germania, este evident faptul că orice reconciliere cu trecutul este imposibilă, la fel de evident fiind și faptul că o traumă de talia Holocaustului poate să ducă la dezmembrarea identității personale. Lotte renunță la identitatea ei doar pentru a nu mai fi nevoită să își amintească de poporul care i-a provocat cele două pierderi majore ale vieții ei.

7 Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, The John Hopkins University Press, Baltimore și Londra, 1995, p. 153, traducerea din engleză îmi aparține.

8 Tzvetan Todorov, *Memoria răului. Ispita binelui. O analiză a secolului*, traducere de Magdalena Boiangiu și Alexandru Boiangiu, Curtea Veche, București, 2002, p. 170.

9 Sigmund Freud, *Melancholy and Mourning*, apud Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timișoara, 2001, p. 93.

Bibliografie selectivă:

Caruth, Cathy, *Trauma. Explorations in Memory*, The John Hopkins University Press, Baltimore și Londra, 1995;

Hirsch, Marianne, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* în „Yale Journal of Criticism”, vol. 14, nr. 1, 2001, p. 5-37;

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, în „Poetics Today”, vol. 29, nr. 1, 2008, pp. 103-128;

Krauss, Nicole, *Marea casă*, traducere din engleză și note de Carmen Toader, Humanitas, București, 2012;

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timișoara, 2001;

Spiegelman, Art, *Maus*, traducere de Cristian Neagoe, Art, București, 2012;

Todorov, Tzvetan, *Memoria răului. Ispita binelui. O analiză a secolului*, traducere de Magdalena Boianțiu și Alexandru Boianțiu, Curtea Veche, București, 2002.

Mulțumiri:

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

IDEOLOGICAL MISTAKES OF LOUIS FERDINAND CÉLINE AND EMIL CIORAN

Mara Magda MAFTEI

Université de Paris 3 Sorbonne la Nouvelle

Abstract: 2011 was a year of reference for both Emil Cioran and Louis Ferdinand Céline. We celebrated the centenary of the Romanian philosopher who chose to exile himself in Paris and also the 50-year anniversary of Céline's death. In fact, we witnessed controversial issues in France linked to the question of whether we should include the 50th anniversary of the death of Céline among the official commemorations of 2011. While Cioran has been forgiven for having supported the Romanian far right (the Iron Guard), some French intellectuals cannot forgive Céline for his collaboration with Nazi Germany during the Second World War. In fact, the anti-Semitic rage of both Cioran and Céline cannot be ignored. Cioran and Céline gave up defending their political ideas after the defeat of Germany. But, while Cioran produced a new text on Jews in 1956, this time extremely laudatory, the extermination of Jews left Céline cold, and it is perhaps this aspect that makes him rather unique among the writers of the interwar period who were influenced by Nazi philosophy.

Keywords: Louis-Ferdinand Céline, Emil Cioran, Fascism, anti-Semitism, Iron Guard

1. Philosophers in Support of The Fascist Doctrine

The period between the two world wars was marked in Europe by writers' hesitation to choose between the nationalist revolt of Germany and the philosophy of Hitler on one side and Stalinist brutality and the ideological thirst of the Russian nation on the other.

Awareness of murders committed by adherents of Nazism was a process that took time. People realized very late that there was a relation of immediate causality between the economic crisis of the 1930s and the expansion of the national socialists. The genocide against Jews contributed to the awakening of the collective consciousness concerning the atrocities generated by the Second World War and engendered collective hate against writers supportive of Nazism.

The economic crisis of the 1930s accentuated unemployment, which then affected a quarter of Germans. Georges Bensoussan, a French historian of Moroccan origin known for writings such as *Histoire de la Shoah*¹, thinks that almost all German philosophy of the nineteenth century was influenced by pessimism and anti-Semitism. The fight against "the foreign element", the Jew, may be tracked back to 1517 with *Thèses de Wittenberg* ([The Ninety-Five Theses](#)), when Martin Luther opposed the Pope and the Germans began to believe themselves an elected people who must fulfil a mission on earth. From that moment, German philosophers started to accompany politicians in their elitist psychosis. The death of God professed by Nietzsche fuelled later racism and the ideology of *the new man*². This

¹ Georges Bensoussan, *Histoire de la Shoah* [History of the Holocaust], collection « Que sais-je? » (Paris : Editions Presses universitaires de France, 1996).

² For the ideology of *the new man* as seen by Nazism, Marie-Anne Batard-Bonucci, Pierre Milza, (eds.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922–1945)* [The New Man in Fascist Europe], (Paris : Fayard, 2004).

philosophy animated the Bolsheviks, the fascists, and the legionaries (and the three ideologies behind these groups which were supported by a large number of young people). The ideology of the new man finds itself at the heart of any totalitarian program because it feeds the belief of the individual in the key role played by him in history³. Anti-Semitism was fuelled by the identity crisis of Germany, a country with a fairly old anti-Semitic tradition, but France and Romania were also considerably anti-Semitic. Regarding anti-Judaism, which feeds anti-Semitism, this stance was also defended by a large number of well-known philosophers.

The nationalist philosophy of Hitler received support from Nietzsche's sister, Elisabeth Förster-Nietzsche. She was responsible for the falsification of Nietzsche's important texts and also for the failure of those texts to truly reflect the philosopher's thoughts⁴. However, Nietzsche⁵ was not entirely innocent. During his youth, he let himself be influenced by Wagner, though Nietzsche's anti-Semitic remarks are rather driven by the type of Judaism (lifestyle, tradition, etc.) that fuelled the existence of Galilees.

Nazi philosophy, which considered itself as spiritual, found therefore its sources in the philosophy of Nietzsche, Heidegger, and others. Nazism received from philosophers the intellectual justification it needed. Decisions made and the facts of Nazism were founded on the spiritual character of the movement, on the exacerbation of the emotional rather than of the rational, a situation with which Cioran disagreed. For him, Nazism and Bolshevism were characterized by a lack of spirituality, which he found instead in the ideology of the Iron Guard. Many Western thinkers consider the rise of Nazism to reflect a spiritual crisis⁶, a regression to primary instincts. In fact, Nazism managed to turn the spiritual character in its favour using theological arguments.

Nazism opposed Judaism with positive Christianity, a religion of love. In this context, the mandatory nature of law, which falls from top to bottom, must be deleted and replaced by the love that moves in the opposite direction, from bottom to top. Nazism pretended to base itself on a positive Christianity⁷, considered as a struggle against Catholicism and Protestantism. Nevertheless, Nazism ended up by making use of assassinations. The idea of death and sacrifice was imposed by Nazism in order to align with the urge to change Germany, a country plagued by mass poverty and disillusioned with the democratic system. In France and Romania before the 1930s, we can also see a clear separation between political and philosophical commitments of young intellectuals as well as a conflict between the young generation and the old. After the 1930s, German writers started to engage in political

³ A very complete study is the one coordinated by Jean Clair, *Les Années 1930: La fabrique de "l'Homme nouveau"* [The 1930s: The Making of "The New Man"], (Paris: Gallimard, 2008).

⁴ Only Franz Overbeck, professor of theology at the University of Bâle and friend of Nietzsche, opposed Elisabeth. But, the opinions of Overbeck would be confirmed only after the crash of the Reich. Later on, the German philosopher Karl Schlechta would furnish some explanations in *Le Cas Nietzsche* [Nietzsche's Case], (Paris: Gallimard, 1960) (translation in French by A. Creurol).

⁵ Nietzsche's rehabilitation was done by a very important corpus of translators and philosophers such as Walter Kaufmann and Yirmayihu Yovel in *Les Juifs selon Hegel et Nietzsche* [Jews according to Hegel and Nietzsche], translation in French by S. Courtine-Denamy, (Paris : Seuil, 2000).

⁶ See, for example, George L. Mosse, *Les racines intellectuelles du Troisième Reich: La crise de l'idéologie allemande* [The intellectual roots of the Third Reich: The Crisis of German Ideology], (Paris: Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2006).

⁷ Positive Christianity was defined by one of the main ideologues of the Nazi Party, Alfred Rosenberg, who wrote in *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, [The Myth of the 20th Century], (München: Hoheneichen-Verlag, 1943) that positive Christianity wanted to eliminate the Jewish roots of Christianity. It is about a kind of "racial revolution" envisaged by Nazism. See, Peter Viereck, *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, (New Brunswick : Transaction Publishers, 2004).

struggles and a philosophical justification always accompanied their decisions. The same was the case in all of impoverished Europe.

Nazism found its legitimacy through the support of many philosophers and writers. One of the most famous supporters was the German philosopher Heidegger, who had published some ultra-nationalist texts and dedicated quite important lines to the theme of death as a necessary sacrifice. The same was done by “the young generation” in Romania between the two world wars. But, Heidegger did not have the courage to defend his totalitarian ideas until the end. Moreover, all the intellectuals who supported national socialist doctrines rejected them quickly once the war was lost by Germany and a fortiori once the genocide against the Jews was made public.

2. The Historical and Ideological Context of Céline and Cioran in the 1930s in France and Romania

2.1. The example of France

France ended up quite fragile after the Great War. According to Alan Riding, “while the Soviet Union gave birth to Stalin, Italy to Mussolini and Germany to Hitler, France had no less than thirty-four governments between November 1918 and June 1940”⁸. Disastrous French politics fed extremism. We also agree with Alan Riding, who believes that the decline of France started with the 1789 Revolution. Also, the anti-Semitic wave, which covered Europe in the twentieth century, did not leave the French people indifferent. The Dreyfus Affair divided writers into supporters and detractors. Among the anti-Dreyfus writers, we enumerate Maurice Barrès and Charles Maurras, who greatly influenced French writers in the 1930s.

Among the French population, fascism was encouraged by the increase in the Jewish population of foreign immigrants who were not received well by the rich French Jews or by the French in general who came to consider every Jew as a foreigner. This uncertain atmosphere was also maintained by the French political parties, which oscillated continuously between left and right. Jacques Doriot founded Le Parti populaire français (The French Popular Party) in 1936, which, after celebrating the Vichy regime, began to support Nazi Germany. Le Rassemblement national populaire (The National People’s Rally), established in 1941 by Marcel Déat, also worshiped Nazism and found itself in competition with Doriot’s party. On the other hand, François de la Rocque launched Le Parti social français (The French Social Party) in 1936, which has never collaborated with the Nazis. The election of Léon Blum in May 1936 at the head of Front populaire de gauche (The Left Popular Front) attracted the fury of the far right⁹ as it found it itself governed by a Jew.

An extremely important role in the maintenance of anti-Semitism and inoculation of love for Fascism was played by the “nice” Otto Abetz, who quickly converted many writers such as Drieu la Rochelle, Robert Brasillach, Jacques Benoist-Méchin, and Louis-Ferdinand Céline. Regarding the spread of communism, it fell under the responsibility of Wili Munzenberg, “founding member of the German Communist Party, Comintern ex-agent in Paris and in various cities from Western Europe after 1933”¹⁰. When France fell under

⁸ Alan Riding, *La vie culturelle à Paris sous l’Occupation. Et la fête continue* [And the Show Went On: Cultural Life in Nazi-occupied Paris], translation in French by Gérard Meudal, (Paris : Plon, 2012), p. 28.

⁹ In the 1930s, the far right, supported mainly by young people who clearly demonstrated anti-Semitic feelings, was prominent, as in Romania, where the Iron Guard took advantage of the weakness of the youth to gain popularity.

¹⁰ Pierre Drieu la Rochelle, *Journal 1939–1945* [Journal...], (Paris : Gallimard, 1992), p. 37.

German occupation, the war of ideologies stopped abruptly, but not the war between writers, now divided between writers supportive of the Resistance and collaborationist writers.

The Vichy regime pushed even further into the abyss “the Jewish problem” and took anti-Semitic measures on its own initiative without being encouraged by Germany. The isolation of Jews from cultural, political, and economic life envisaged by the Nazis received the support of the Vichy regime and was tacitly accepted by an indifferent French population. The Germans, through the *Propaganda-Abteilung*, financed some newspapers in charge of denouncing Jews, such as *Gringoire*, *L’Appel*, *Au pilori*, and *Je suis partout*. These newspapers were, however, managed by French writers such as Robert Brassillach at the head of *Je suis partout* and Alphonse de Châteaubriant at the head of *La Gerbe* who openly declared their Nazi sympathy and anti-Semitism.

The Vichy regime took the responsibility of deporting thousands of French Jewish men, women, and children. In March 1941, a service devoted to Jewish affairs was created under the name of Commission générale aux Questions juives (The General Commission for Jewish Affairs). In addition, notes Alan Riding, “Vichy did nothing to alleviate poverty and hunger that led to the deaths of at least three thousand Jews in the French internment camps”¹¹ although newspapers already informed people at the time about the horrors of Auschwitz.

2.2. The case of Romania

Modern Romania between unification (1918) and the establishment of communism, passed, in a very short period of time, from democracy to royal dictatorship, then to Antonescu’s dictatorship and to far right nationalism, before definitely plunging to the far left. There was a real concentration of ideologies and government policies, which made the country unstable internationally. As in France, writers found themselves bewildered by such a concentration of doctrines.

Interwar Romanian liberalism had very strong inflections of dirigisme. In 1923, Partidul Liberal (The Liberal Party) voted for a new constitution, which gave equal rights to all minorities, Jews included, a decision, which had negative consequences on the domestic political scene. The introduction of universal suffrage gave all individuals, regardless of their ethnicity, the right to benefit equally from private property, education, and many economic advantages. At the same time, the line between democracy and totalitarianism became very easy to surpass because of the difficulty of managing the problem of Jewish rights as Jews access to the electoral arena was suddenly facilitated.

What started as authoritarianism turned rapidly into totalitarianism, encouraged by the propitious European context, by the erroneous approach to Germany (stimulated by both King Carol II and Marshal Ion Antonescu), by the extent of unemployment, and also by anti-Semitism. The historical conditions generated by the unification of all Romanian provinces and by the fact that King Carol II courted Germany in order to obtain its help so as to put an end to his self-generated domestic political instability created an environment favourable to the development of anti-Semitic reactions in a people who had never proved racial feelings before. After removing King Carol II from power, Antonescu chose also to sign an alliance with Hitler. Anti-Semitism had been thoughtfully cultivated by the Iron Guard, which invoked the poverty of the young, the increased number of Jewish students in universities, and the important economic positions held by Jews to the detriment of Romanians. According to the sociologist Ștefan Zeletin¹², the resentment against Jews occurred further back in 1830 when

¹¹ Alan Riding, *La vie culturelle à Paris sous l’Occupation. Et la fête continue*, p. 170.

¹² Ștefan Zeletin (1882–1934) was a Romanian philosopher, economist, and sociologist. In his famous book *Neoliberalismul, studii asupra istoriei și politicii burgheziei române* [The Bourgeoisie, its Origin

Jewish merchants and usurers arrived in Romania with foreign capital and expertise, thus ruining traditional landowner families. Interwar Romania followed the German National Socialist doctrine, was anti-Jewish and anti-communist, aspects embodied by the Iron Guard. As with Hitler, the Iron Guard, in the persons of its leaders Horia Sima and then of Corneliu Codreanu-Zelea, hated parliamentarianism and argued in favour of the force of the masses. Hitlerism expanded because it benefited from the support of intellectuals in all fields: historians, journalists, philosophers, and others. In Romania, the Iron Guard was supported by a very large group of young intellectuals, formed by the professor Nae Ionescu and known as the “young generation”, among which the most well-known are Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, and Constantin Noica. Nae Ionescu played a very important role in the legionary engagement of Cioran, Eliade, and of more than 30 other outstanding intellectuals of the time. Nae Ionescu began to support the Iron Guard because of his hatred for and desire to have revenge on King Carol II as Cioran reveals in *Entretiens (Interviews)*. Nae Ionescu’s dispute with the King determined the shift of the “young generation” to legionarism. The Iron Guard received from Nae Ionescu the intellectual justification it needed. The movement presented itself as relying on Christian theology, on the belief in God. As in Hitlerism, the Iron Guard used assassinations¹³. It wanted to establish itself as a movement with a spiritual character, striving for “a spiritual elite”. In his book *Pentru legionari (For the Legionnaires)*, Corneliu Zelea Codreanu writes:

A movement does not mean a status, a program or a doctrine. These may represent the reasons of the movement, they can define its purpose, its organizational system, its tools etc. But not the movement itself. . . . To create a movement means, firstly, to create, to give birth to a state of mind, which is not to be found in the reason but in the soul of the masses. This is the essence of the legionary movement¹⁴.

3. The Similar Evolution of Céline and Cioran

Even if the style of the two writers is completely different, there are a lot of similarities between Céline and Cioran regarding their evolution and their political ideas, similarities found also between the political landscapes in Romania and France in the 1930s.

The political context of the 1930s in France and Romania frames the political options of Céline and Cioran. Regarding Cioran, he was conquered by Nazi philosophy firstly because he found there some ideas dear to his favourite philosophers such as Heidegger and Nietzsche (even if Nietzsche’s philosophical ideas were misinterpreted at the time). Céline, however, did not show as many philosophical inclinations as Cioran; Céline’s preference for Nazism was to be found elsewhere.

Another similar feature between Céline and Cioran was their atheism. But, even if both Céline and Cioran were atheists, the source of their atheism was not the same. Despite a

and its Historical Mission], (Bucharest: Scripta, 1992) he defended the role of the bourgeoisie in pushing Romania into civilization, fighting against traditionalist and agrarian points of view.

13 We can list some figures assassinated by the legionnaires: I. G. Duca in 1933, Armand Călinescu in 1939, General Argeșanu in the massacre from Jilava in November 1940, and N. Iorga, V. Madgearu, and V. Iamandi in November 1940. Once the national legionary state was formed (September 6, 1940) and once the legionaries got to power, the terror was installed among politicians of democratic parties, anti-legionary writers, and journalists. For more details see, René de Weck, *Journal de guerre. Un diplomate suisse à Bucarest (1939–1945)* [War diary. A Swiss diplomat in Bucharest], (Geneva: SHSR et la Liberté, 2001).

14 Corneliu Zelea Codreanu, *Pentru Legionari* [For the Legionaries], vol. I, (Sibiu, Romania : Totul pentru țară, 1936), p. 310.

religious education received at home (the father of Cioran was archbishop at Rășinari, Romania, the birthplace of Cioran), Cioran was led by an innate revolt against God. The intellectual training of Cioran, who graduated from the Faculty of Philosophy in the University of Bucharest, is to be found in his style and ideas. The religious anarchism of Céline, as well as of his writings, was not philosophical. A writer concerned with style rather than with ideas, Céline produced pages filled with the trauma caused to him by the First World War where he participated as a doctor.

During the war of 1914, Céline and Cioran were pacifists. They shared disgust for war and for the political involvement of writers. Both would soon move in opposite directions. The year in which their paths diverged was 1937. Both became controversial and worshiped dictatorial regimes. Powered by strong and almost mad loves for their countries, they showed this attitude in everything they produced. For example, consider the texts *Schimbarea la față a României* [*The Transfiguration of Romania*] and *Țara mea* [*My Country*] written by Cioran where he shows his hatred for the passivity of his country, Romania, and *Les Beaux draps* [*Fine Linen*] in which Céline reveals his disappointment provoked by the defeat of 1940. Both writers are angry and virulent even if they do not appeal to the same style. Both love shocking so as to attract the attention of their public.

In 1933, Cioran published an article entitled “Între spiritual și politic” [Between the Spiritual and the Political] in the journal *Calendarul* in which he criticised the involvement in politics of his generation. He declared himself against war and against aggression. Cioran did not participate in the war unlike Céline who returned wounded and scarred for life. Traumatized by his experience, Céline did not stop expressing his disgust in letters, articles, and other writings. His novel *Voyage au bout de la nuit* [*Journey to the End of Night*] was a cry against war, against forced heroism. Fighting for one's country seemed to Céline just a poor excuse to mutilate men.

At the age of 22, Cioran declared himself an expert in the problem of death admitting that nothing can justify life. At exactly at the same age, Céline returned to France after spending a year as a doctor in Cameroon, then a German protectorate occupied by the English and the French. He returned disappointed, showing again his racism, this time against black people. Céline's attachment to the white race aligned with his esteem for Hitler and with his avocation of social stratification.

Céline always insisted that his true vocation was that of a doctor as he had throughout his life a kind of attraction to outcasts to whom he dedicated *Féerie pour une autre fois* [*Fable for Another Time*]: For Animals, for the Sick, for the Prisoners. In all his works, there are references to people who are sick, who are preferred to those who are healthy and considered bad or stupid. We should notice also Cioran's admiration for failures, for beggars, for the sick, for the ostracized. Cioran's books abound in tributes to individuals ignored by society; with which he used to comment on life during his insomniac night walks.

For his debut in 1934 with the volume *Pe culmile disperării* [*On the Heights of Despair*], Cioran picked up the prize for Young Unedited Writers. A literary scandal came two years later, in 1936, with the publication of *Schimbarea la față a României*. A self-censored volume in a second edition appeared in 1990. This discriminatory volume was translated into French in 2009 by Alain Paruit. Regarding Céline, a scandal arose with the publication of *Voyage au bout de la nuit*, which had all the qualities to win the Goncourt Prize. Céline did not win, however, because of a conspiracy led by Joseph-Henri Boex, called Rosny the Elder, senior president of the Goncourt Academy, and by his brother, who finally voted for *Les loups* [*The Wolves*] by Guy Mazeline. The volume did not give Céline a prize, but the scandal surrounding it well assured him fame.

In 1936, Céline visited Russia and returned mortified. He realized that the system was fissured and the dictatorship of the proletariat was actually based on exploding man. He wrote

to Jean Bonvilliers and Gen Paul on September 4, exasperated: “Shit! If this is the future, we must enjoy our filthy conditions. What a horror! my poor friends! Life at Gonesse takes a sort of charm in comparison”¹⁵. Communism caused him a shock. From this point, he turned into a writer of combat, warning of the Russian peril. He was convinced that Germany remained the best ally against Bolshevism and that Jews were pushing France into war. Cioran, on the contrary, appreciated all forms of dictatorship, Bolshevism included, so as long as they allowed national resurrection. Cioran’s political passion is reflected in all his articles published during the Romanian period and in all his letters sent from Germany and from France to his colleagues of generation. Most of his articles appeared in reviews of the time such as in *Vremea*, *Acțiunea*, *Calendarul*, and *Gândirea*. Some articles are collected in volumes published in Romanian such as *Revelațiile durerii* [The Revelations of Pain], edited in 1990 by the Publishing House Echinox, and *Singurătate și destin, 1931–1944* [Solitude and Destiny, 1931–1944], edited in 1991 by the Humanitas Publishing House. To all his articles, can be added his incendiary volume *The Transfiguration of Romania*.

Regarding Céline, his preference for dictatorship manifested especially as a preference for Hitler’s regime. He emphasises more strongly his hatred for Jews because his language is much more virulent than Cioran’s. But, compared to Cioran who maintained a fairly continuous relationship with historical issues, Céline’s relationship with historical issues is to be found primarily in his three pamphlets (*Bagatelles pour un massacre*, *L’École des cadavres*, *Les Beaux Draps*¹⁶) and in letters sent to collaborationist newspapers like *Au pilori*, *La Gerbe*, *L’Appel*, *L’Emancipation nationale*, *Cahiers de l’émancipation nationale*, *Je suis partout*, *La révolution nationale*, *Le cri du peuple*, *Lecture*, *Germinal*, *Le pays libre*, *L’Union française*, and *Le Réveil du peuple*¹⁷. These works are tirades against Jews, the United States, Great Britain, the Soviet regime, and educational systems in general.

At the end of the Second World War, a defeated and poor Céline apologized without making reference to the extermination of Jews, which he had encouraged. Several reporters questioned him. In 1957, Céline confessed to the reporter Andre Parinaud: “I was on the wrong side in 1940, nothing more. But, it’s still stupid. I wanted to be malignant. I could go to London. I master English as well as French. Today, I would be beside the pawn Mauriac at the Academy”¹⁸. An elderly Cioran also tried to distract the attention of his readers from his former political commitments. Once having moved to France in 1947, the Romanian philosopher began to retract what he had written during his Romanian period. In an interview by François Bondy, we find nothing of his former sympathy for the Iron Guard: “the Iron Guard was a complex movement and rather more of a delusional sect than a party”¹⁹. Cioran denied that he was interested in the national revival stimulated by the Guard and in its inoculation of revolutionary feeling. Rather, he maintained that it was the metaphysics of the

¹⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Lettres* [Letters], collection Bibliothèque de la Pléiade, (Paris : Gallimard, 2009), p. 378. The translation in English belongs to the author of this article as well as that of all the other quotations originally in French. We have chosen to present only Céline’s quotations in French because of his slang, difficult to be translated. Here is the French version: “Merde ! Si c’est ça l’avenir, il faut bien jouir de notre crasseuse condition. Quelle horreur ! mes pauvres amis ! La vie à Gonesse prend une espèce de charme en comparaison”.

¹⁶ In English, *Trifles for a Massacre*, *The School of Corpses*, *Fine Linen*

¹⁷ For the exact numbers of the newspapers cited, see Jacqueline Morand-Deville, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline* [Political Ideas of Louis-Ferdinand Céline], (Paris : Ecriture, 2010), p. 187.

¹⁸ Alméras Philippe, *Céline entre haine et passion* [Céline between hatred and passion], (Paris : Dualpha, 2002), p. 123.

¹⁹ Emil Cioran, *Mon Pays* [My Country], (Bucarest : Humanitas, 2001), p. 148. Translation in English done by the author of this article.

cult of death, which stimulated him. Regarding his generation, he corrected himself: “We were a band of desperates at the heart of the Balkans”²⁰, with a sort of Port Royal mission.

4. The Love for Hitler and the Anti-Semitism of Céline and Cioran

4.1 Céline and Cioran demonstrate their anti-Semitism

Céline is today noted for being an anti-Semitic writer and not for being the great author of *Voyage au bout de la nuit*. This is not the case with Cioran, considered rather as a negativistic and pessimistic philosopher in line with Nietzsche and Schopenhauer. This is so even though in the fourth chapter of *The Transfiguration of Romania*, entitled National Collectivism, Cioran denies all humanity to the Jew, excluding him from the human condition. As with *The Transfiguration of Romania*, *Bagatelle pour un massacre* by Céline was a bestseller, which proves that the two writers opted for a sensational literary entry. We can better understand the thoughts of Céline and Cioran if we put them in the historical context that produced them and if we also think of them in contrast to many other French writers who expressed anti-racist sentiments such as Jean Giraudoux, Blaise Cendrars, Charles Maurras, Marcel Jouhandeau, Pierre Drieu la Rochelle, Henri Béraud, and Paul Morand.

If we also add to the context the controversial veins of Céline and Cioran, their rage which threw them into the arms of the radical far right, we are already much closer to a complex reading of the texts of these two writers. Despite this, Céline is still unique in European literature for his irrational, oratory, and violent style and for his abundant use of neologisms. Phrases that show a genuine hatred for Jews, fuelled by personal experiences, an exhausting style of enumeration, countless mistakes in French, a chaotic punctuation style, and a gruelling use of synonyms to express the same ideas, all make Céline a rather special writer. Compared to Céline, French by origin, it took ten years for Cioran to fully master the French language and his phrases are extremely worked with a strong philosophical content. Take as an example in order to exemplify the style of Céline and his virulent way of expressing himself, an article entitled “Céline nous parle des Juifs” [Céline is taking to us about Jews] published on September 4, 1941, in the newspaper *Notre combat pour la nouvelle France socialiste*. Here Céline declares: “Crying is the triumph of the Jews! Succeeds admirably! The world to us in tears! 20 million well-trained martyrs is a force! The persecuted arise, haggard, pale, from the mists of time, from centuries of torture”²¹. Céline does not hesitate when uttering insults against Jews: “The Jews racially are monsters, hybrids, . . . that must disappear. . . . In human breeding, these are, without any charlatanism, bastards gangrenous, pests, infected. The Jew has never been persecuted by the Aryans. He persecuted himself”²².

In 1941, the year of publication of his third pamphlet, *Les Beaux Draps*, he shows even more his disappointment with Marshal Philippe Pétain, dissatisfied with the repressive measures taken against the Jews by Pétain: “A hundred thousand times shouting *Vive Pétain*

²⁰ Ibid, p. 131.

²¹ Louis-Ferdinand Céline, “Céline nous parle des juifs” [Céline is taking to us about Jews] in *Notre combat pour la nouvelle France socialiste*, September 4, 1941, as quoted on the site *Mémoire juive et Éducation*. Quotation in French: “Pleurer, c’est le triomphe des Juifs ! Réussit admirablement ! Le monde à nous par les larmes ! 20 millions de martyrs bien entraînés c’est une force ! Les persécutés surgissent, hâves, blêmes, de la nuit des temps, des siècles de torture”.

²² Louis-Ferdinand Céline, *L’École des cadavres* [The School of Corpses], (Paris : Denoël et Steele, 1938), p. 108. Quotation in French: “Les juifs, racialement, sont des monstres, des hybrides, . . . qui doivent disparaître. . . . Dans l’élevage humain, ce ne sont, tout bluff à part, que bâtards gangréneux, ravageurs, pourrisseurs. Le juif n’a jamais été persécuté par les aryens”.

is not worth a small *Vire les youtres!*²³ in practice”²⁴. He continues, “To recreate France, it would have to be completely rebuild on racist communitarian bases. We move away every day from this ideal, from this fantastic drawing”²⁵. Céline’s pamphlets are abundant with insults against Jews. The three examples here are written in a spoken French language style which is “filthy”, even detestable, and difficult to read, making the text less attractive for the reader. It is very clear that Céline hated Jews for their important economic positions and for their social success. A morbid list of insults against Jews proves Céline’s real resentments accumulated against them, but, compared to Cioran, Céline argued his hatred badly. Céline despised Jews and exhausted the dictionary of argotic adjectives when addressing them.

Cioran wrote two texts about Jews, which took two different positions. The first, in 1936 (*Schimbarea la față a României*), was absolutely incriminatory. He then praised Jews in the text published in 1956, *Un peuple des solitaires* [Jews – a solitary people], which was included in a volume edited in French, *La Tentation d’exister* [The Temptation to exist]. In 1936, Cioran was convinced that Romanian nationalism was based on anti-Semitism, that Romanians had to revolt against the Jews who occupied Romanian positions and who proved to have a kind of material instinct that the Romanians had always lacked. Furthermore, Romanian nationalism was thought by Cioran to be a messianic one. It had a dual aim, to get rid of Jews and to make history: “Our nationalism must revive based on the wish to revenge our historical sleep, a messianic impulse, the will to make history”²⁶. Sometimes, Cioran wrote in a very resigned manner: “The Jewish problem is absolutely undesirable. It remains the curse of history”²⁷. The presence of Jews in the world always meant the seed of dispute, but also the engine of a commercial society, a mercantile and capitalist one, thought Cioran. The philosopher felt, as Ștefan Zeletin had before him, that in Romania, capitalism had been brought in by the Jews, who always proved a certain brutality serving them perfectly in doing business. In a very naïve manner, totally deprived of economic knowledge, Cioran asked himself rhetorically why Romanian capitalists were not as good as Jewish capitalists. Cioran insisted on his invectives addressed to the Jews, writing that Jews were mainly responsible for such a weak national and political identity in the Romanian territory: “The Jews were always against any means to consolidate nationally and politically the Romanian territory”²⁸. In his view, the Jews had always benefited from the protection of the Romanian capitalist state, because the Romanian state was, and here we find again the reiterated opinion of Zeletin, a kind of capitalist partnership between the Jew and the Romanian, the latter a kind of novice in the free market mechanism: “The Romanian democratic regime has no other mission but to protect the Jews and Jewish Romanian capitalism”²⁹. The Jewish problem for Cioran is undesirable and unsolvable. In 1936, Cioran wrote, full of hate, that the Jew is first of all a Jew, meaning mercantile and mercenary. Twenty years later, in 1956, he pitied their destiny: “To be a man is a drama; to be a Jew is another drama. That is why the Jew has the privilege

²³ *youtres* in French is slang for Jew

²⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Les beaux draps* [Fine Linen], (Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1940), p. 35 Quotation in French: “Cent mille fois hurlés *Vive Pétain* ne valent pas un petit *Vire les youtres !* dans la pratique”.

²⁵ Ibid, p. 36. Quotation in French: “Pour recréer la France, il aurait fallu la reconstruire entièrement sur des bases racistes-communautaires. Nous nous éloignons tous les jours de cet idéal, de ce fantastique dessin”.

²⁶ Emil Cioran, *Transfiguration de la Roumanie* [The Transfiguration of Romania], (Paris : L’Herne, 2009), p. 110. Translation in English done by the author of this article.

²⁷ Ibid, p. 111.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

to live twice our condition”³⁰. Concerning the “Jewish problem”, Romanians did not suffer from the obsession of turning themselves into a pure race by eliminating any foreign body, the Jew included. At the time, there was, rather, a sentiment against the Jewish economic monopoly, a sentiment that correlated with an anti-Semitic European political environment.

Cioran was born in a very unstable political context. The interwar period was one of the most effervescent and politically turbulent, but also flourishing, culturally speaking, periods in the history of modern Romania. The fights between political parties, the ideological varieties, social repercussions, and intensity of cultural productions all combined in an acidic but interactive reality.

4.2 The love for Hitler, rage, and the failure of democratic regimes

Starting from 1930, Céline approached the French far right. His sympathy lasted until 1944, until the defeat of Nazi Germany. Prior to this, he had repeatedly expressed his admiration for Hitler, as for example, in *L'École des cadavres*:

What is the real enemy of capitalism? This is fascism. Communism is a Jewish thing, a way to enslave people even more, absolutely evident to the eye. Who is the true friend of the people? Fascism. Who has done more for the worker? The U. S. S. R. or Hitler? It was Hitler. . . . Who has done the most for the small trader? It is not Thorez. It is Hitler! Who preserves us from war? It is Hitler! The Communists (Jews or those enslaved to Jews) think only to send us to death, to make us die in crusades. Hitler is a good breeder of people. He is on the side of life. He is concerned with people's lives, and even our own. He is an Aryan³¹.

When Britain and France tried to avoid conflict with Nazi Germany (which threatened to invade Czechoslovakia) by signing the Munich Agreement with the German leaders, Céline remained very sure of his position:

I feel a good friend of Hitler, a good friend of all Germans. I think they are brothers, that they have every reason to be racist. It would give me a lot of trouble if they ever were beaten. I think our real enemy is the Jew and the Freemasons. This war is the war of Jews and Freemasons. It is not ours. It is a crime to require us to bear arms against people of our race, who ask us nothing. It's just to please the ghetto robbers³².

Finally, Céline clearly recommended the alliance between France and Germany, thus turning himself into one of the first collaborationists: “I want us to make an alliance with

³⁰ Teșu Solomovici, *Romania iudaica* [Jewish Romania], vol. II, (Bucharest : Teșu, 2001), p. 337. Translation in English done by the author of this article.

³¹ Louis-Ferdinand Céline, *L'École des cadavres* [The School of Corpses], p.108. Quotation in French : “Quel est le véritable ennemi du capitalisme ? C'est le fascisme. Le communisme est un truc de Juif, un moyen d'asservir le peuple plus vachement encore, absolument à l'œil. Quel est le véritable ami du peuple ? Le fascisme. Qui a le plus fait pour l'ouvrier ? L'U.R.S.S. ou Hitler ? C'est Hitler. (...) Qui a fait le plus pour le petit commerçant ? C'est pas Thorez, c'est Hitler ! Qui nous préserve de la Guerre ? C'est Hitler ! Les communistes (juifs ou enjuivés), ne pensent qu'à nous envoyer à la bute, à nous faire crever en croisades. Hitler est un bon éleveur de peuples, il est du côté de la Vie, il est soucieux de la vie des peuples, et même de la nôtre. C'est un arien”.

³² Ibid, p. 151. Quotation in French: “Je me sens très ami d'Hitler, très ami de tous les Allemands, je trouve que ce sont des frères, qu'ils ont bien raison d'être racistes. Ça me ferait énormément de peine si jamais ils étaient battus. Je trouve que nos vrais ennemis c'est les Juifs et les francs-maçons. Que la guerre c'est la guerre des Juifs et des francs-maçons, que c'est pas du tout la nôtre. Que c'est un crime qu'on nous oblige à porter les armes contre des personnes de notre race, qui nous demandent rien, que c'est juste pour faire plaisir aux détresseurs du ghetto”.

Germany and immediately. And, not a small alliance, precarious, to laugh, fragile, palliative! . . . A true alliance, solid, massive, extremely hard! For life! For death! That's how I talk! . . . Together we will control Europe. It is worth the trouble of trying"³³. This alliance should announce, as Céline advocated, the beginning of a great "Aryan" Europe, a kind of "confederation" based on the union between France and the fascist states of Europe. Céline did not feel much affinity with the countries that strived to defend democracy in Europe.

Even if Céline was not the only collaborationist among French writers, he remains quite harshly criticized for his anti-Semitism and pro-Nazism. In 2011, Frédéric Mitterrand, the French Minister of Culture at the time, took the decision to withdraw Céline from all national celebrations for the year. Many researchers opposed to Frédéric Mitterrand because they considered Céline's pamphlets simply grotesque, just producing an excess of "excentricism". In fact, Céline never worked formally with the Nazi regime, nor did he support the Vichy regime (as compared to Cioran who occupied the position of cultural adviser at Vichy between April and June 1941). It is plausible that Céline embarked on writing his pamphlets to regain the attention of the public, lost after the publication of *Voyage au bout de la nuit*. But, the Jewish genocide (which he was probably not aware at the time he wrote his pamphlets) provoked a turning point in history. We also wonder whether Céline's pamphlets would have been noticed by readers if he had not horribly accused the Jews. Because of his anti-Semitism, Céline nowadays occupies a conspicuous place in French literature.

Regarding Cioran, the philosopher supported the Iron Guard because of his despair to live in a very corrupt country with overwhelming nepotism. In this context, the promise of the Iron Guard to make a national revolution that would restructure the anarchical society seemed the best solution, especially because the movement promised Romania's reconciliation with God. It promised a doctrinal renewal that would come from existing religious frameworks. His commitment proved not to last in the end. Cioran's articles where he treats the historical ineffectiveness of Romania cover only the period between November 1933 and January 1941. The philosopher shared with the Iron Guard the idea of revolution, of dictatorship, of nation, of collectivism and of hate towards Jews. *Schimbarea la față a României* [*The Transfiguration of Romania*] is his manifesto against the liberal regime. At the same time, it shows his confidence in the spirituality of the Iron Guard. In 1933, Cioran confessed his sympathy for the Nazi regime, for fascism, and for Bolshevism. In a letter sent in December 27, 1933 to his colleague of generation, Petre Comarnescu, he criticized his country for its compromises and he considered dictatorship to be the only chance for his country to get out of its secular darkness. He reproached Romania for compromising, and he considered that a dictatorial regime was the only chance for his country to step out of its misery: "In Romania only terror, brutality, and endless anxiety could change something"³⁴. Also, in December 1933, Cioran felt exalted by Hitler's movement: "There is no politician today who can inspire in me greater sympathy and admiration than Hitler"³⁵. He undoubtedly supported Hitler: "Any man with a minimum of historical understanding must recognize that Hitler was a destiny for

³³ Ibid, p. 211. Quotation in French: Moi, je veux qu'on fasse une alliance avec l'Allemagne et tout de suite, et pas une petite alliance, précaire, pour rire, fragile, palliative ! . . . Une vraie alliance, solide, colossale, à chaud et à froid ! A la vie ! A la mort ! Voilà comme je cause ! . . . Ensemble on commandera l'Europe. Ça vaut bien la peine qu'on essaye".

³⁴ Emil Cioran, letter to Petre Comarnescu, December 27, 1933, in *Manuscriptum*, volume 29 no. 1–2, 1998.

³⁵ Emil Cioran, "Impresii din Munchen. Hitler în conștiința germană" [Impressions from Munich: Hitler in the German Consciousness], in *Vremea*, no. 346, July 15, 1934

Germany”³⁶. He was extremely enthusiastic about the Nazi political order. He supported the involvement of the youth in politics by sending articles to Romanian reviews, where he very clearly manifested his revolutionary feelings. Such articles include “România în fata străinătății” [Romania in Front of Strangers], “Impresii din Munchen” [Impressions from Munich], “Hitler în conștiința Germană” [Hitler in the German Consciousness], and “Revolta sătuirilor” [The Revolt of the Satiated], etc. “What would humanity lose if a few idiots were dead?”³⁷ he wrote in a letter sent from Germany in August 5, 1934. When he returned back home, Cioran continued to publish articles in the same style. For example, in the article entitled “În preajma dictaturii” [In the Approach of the Dictatorship], Cioran showed that the Iron Guard promoted heroic death, a *desideratum* turned by the philosopher into a notorious goal. Cioran chose the Iron Guard for its irrational character, for the idea of heroism, and for the urge to revolutionize the traditional society, but he realized later on that the Iron Guard was not a completely spiritual movement, as he had thought at the beginning.

Although Cioran supported the Iron Guard in his articles, he refused to enlist and he soon chose the solution of exile: “What shall I do if I stay in Romania? From the moment I cannot get effective integration into the nationalist movement, I have no opportunity in Romania”³⁸. After a short episode of exile, he returned to Romania to support the Iron Guard; he thus delivered at Radio Bucharest his famous speech *Profilul interior capitanului al* [The Internal Profile of the Captain], on November 28, 1940, the same day that Nicolae Iorga and Virgil Madgearu³⁹ were assassinated by the legionaries. Later, he deeply regretted his speech and all totalitarian ideas that he fiercely defended during his youth, things for which he was harshly criticized in the West.

Cioran remains a philosopher who was in love with his contradictory statements but unable to bear the consequences of his assertions. He was an admirer of vivid conjugations of words but nevertheless careful when his own words were turned against him. He always defended himself, writing that his nationalism and militancy came from the desire to do something for an unhappy country, his country of origin that he did not want to see lost. We wonder whether Cioran had a passion for his country or just let himself be attracted to the Legionary Movement because of Nae Ionescu and especially because of the socio-economic context of Romania at the time.

Cioran and Céline hated the democratic regime and encouraged dictatorship so as to put an end to the corruption that affected Europe in the early twentieth century. In Cioran’s view:

By giving all citizens the opportunity to participate actively, in a sense, to public life, democracy and its parliamentary system have increased the political pettiness and megalomania of each person. The result is that democracy has revealed a range of political skills, but across the globe, lead to just two or three political geniuses. A great political genius must be by excellence a dominator⁴⁰.

³⁶ Emil Cioran, “Aspecte germane” [German Aspects] in *Vremea*, no. 314, November 19, 1933

³⁷ Emil Cioran, “Revolta sătuirilor” [The Revolt of the Satiated], in *Vremea*, no. 349, August 5, 1934, p. 2

³⁸ Mircea Handoca (ed.) *Mircea Eliade și corespondenții săi* [Mircea Eliade and his correspondents], vol. I, (Bucharest: Minerva, 1993), p. 193.

³⁹ Nicolae Iorga, known as the greatest Romanian historian. Virgil Madgearu, known as one of the most important Romanian economists, leftist, member of the Romanian Peasant Party, and a notorious anti-fascist.

⁴⁰ E. Cioran, *Transfiguration de la Roumanie* [The Transfiguration of Romania], p. 281.

He also writes, “the politician who, in a democracy, deifies money and takes his country for a trampoline, is not a dominator and has no mystical halo. Democracy is too rational and not mystical enough”⁴¹. Cioran demanded the replacement of the poor destiny of his country with an important international destiny; nevertheless, this replacement could be done only through a mystical revolt, proof of his legionary influence.

Cioran sent to Codreanu a copy of his book *The Transfiguration of Romania*, hoping the captain would love it. Céline also acquiesced to the desire that his publisher Denoël translate it into German (actually it was more a kind of interpretation than a translation). The text participated, with the consent of both the author and the translator, to anti-Semitic propaganda in Germany, but it was not highly acclaimed by the fascist authorities. Codreanu did not find either in Cioran’s book the revolutionary accents he needed in order to promote his policy.

We are inclined to think that the decisions of both Céline and Cioran were rather literary gestures. Eager to get noticed, the two agreed to be part of national revolts without knowing where this would exactly lead them to the end.

Judged by history, both regretted their revolutionary impulses. Cioran’s invectives were always motivated by the distorted European political context. This was not the case with Céline who hated the Jews, the Americans, the English, and the bourgeois and never got tired of repeating this. Céline’s texts present no excuses to those who accuse him. His texts are exhausting because of numerous enumerations and their lack of punctuation. Cioran’s texts are harmonious. If we read *The Transfiguration of Romania* or Cioran’s political articles, we discover coherent parts of Romanian history, ideas and sources of Cioran’s philosophical readings. Céline’s pamphlets do not present a unified image of the history of France, just glimpses of it. Above all, they present Céline’s rage. In either case, the two writers believed that their respective countries were the most decadent in Europe.

References:

- Batard-Bonucci, M.A., Milza, P. (eds.), *L’Homme nouveau dans l’Europe fasciste* (1922–1945) [The New Man in Fascist Europe], (Paris : Fayard, 2004)
- Bensoussan Georges, *Histoire de la Shoah* [History of the Holocaust], collection « Que sais-je? » (Paris : Editions Presses universitaires de France, 1996).
- Céline, L.F., “Céline nous parle des juifs” [Céline is taking to us about Jews] in *Notre combat pour la nouvelle France socialiste*, September 4, 1941, as quoted on the site *Mémoire juive et Éducation*
- Céline, L.F., *Bagatelles pour un massacre* [Trifles for a Massacre], (Paris : Denoël et Steele, 1937)
- Céline, L.F., *L’École des cadavres* [The School of Corpses], (Paris : Denoël et Steele, 1938)
- Céline, L.F., *Les beaux draps* [Fine Linen], (Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1940)
- Céline, L.F., *Lettres des années noires 1940 – 1944*, [Letters from dark years], (Paris : Berg International, 1994)
- Céline, L.F., Céline, *Lettres* [Letters], collection Bibliothèque de la Pléiade, (Paris : Gallimard, 2009)
- Cioran, E., “Aspecte germane” [German Aspects] in *Vremea*, no. 314, November 19, 1933

⁴¹ Ibid, p. 295.

- Cioran, E., “Revolta sătului” [The Revolt of the Satiated], in *Vremea*, no. 349, August 5, 1934
- Cioran, E., “Impresii din Munchen. Hitler în conștiința germană” [Impressions from Munich: Hitler in the German Consciousness], in *Vremea*, no. 346, July 15, 1934
- Cioran, E., *Œuvres* [Works], (Paris : Gallimard, 1995)
- Cioran, E., letter to Petre Comarnescu, December 27, 1933, in *Manuscriptum*, volume 29 no. 1–2, 1998
- Cioran, E., *Mon Pays* [My Country], (Bucarest : Humanitas, 2001)
- Cioran, E., *Transfiguration de la Roumanie* [The Transfiguration of Romania], (Paris : L’Herne, 2009)
- Clair, J., *Les Années 1930: La fabrique de “l’Homme nouveau”* [The 1930s: The Making of "The New Man"], (Paris: Gallimard, 2008).
- Codreanu, *Pentru Legionari* [For the Legionaries], vol. I, (Sibiu, Romania : Totul pentru țară, 1936)
- Drieu la Rochelle, *Journal 1939–1945* [Journal...], (Paris : Gallimard, 1992)
- Handoca, M. (ed.) *Mircea Eliade și corespondenții săi* [Mircea Eliade and his correspondents], vol. I, (Bucharest: Minerva, 1993)
- Morand-Deville, Jacqueline, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline* [Political Ideas of Louis-Ferdinand Céline], (Paris : Ecriture, 2010)
- Mosse, G. L., *Les racines intellectuelles du Troisième Reich: La crise de l'idéologie allemande* [The intellectual roots of the Third Reich: The Crisis of German Ideology], (Paris: Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2006)
- Philippe, A., *Céline entre haine et passion* [Céline between hatred and passion], (Paris : Dualpha, 2002),
- Riding, A., *La vie culturelle à Paris sous l’Occupation. Et la fête continue* [And the Show Went On: Cultural Life in Nazi-occupied Paris], translation in French by Gérard Meudal, (Paris : Plon, 2012)
- Rosenberg, A., *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, [The Myth of the 20th Century], ([München](#): [Hoheneichen-Verlag](#), 1943)
- Solomovici, T., *Romania iudaică* [Jewish Romania], vol. II, (Bucharest : Teșu, 2001)
- Schlehta, K., *Le Cas Nietzsche* [Nietzsche’s Case], (Paris: Gallimard, 1960) (translation in French by A. Creuroy)
- Viereck, P., *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, (New Brunswick : Transaction Publishers, 2004)
- Vulcănescu, M., *De la Nae Ionescu la Criterion* (From Nae Ionescu to Criterion), (Bucarest : Humanitas, 2003)
- Weck, R., *Journal de guerre. Un diplomate suisse à Bucarest (1939–1945)* [War diary. A Swiss diplomat in Bucharest], (Geneva: SHSR et la Liberté, 2001)
- Yovel Y., *Les juifs selon Hegel et Nietzsche* [Jews according to Hegel and Nietzsche], (Paris : Seuil, 2000)
- Zeletin, St., *Neoliberalismul, studii asupra istoriei și politicii burgheziei române* [The Bourgeoisie, its Origin and its Historical Mission], (Bucharest: Scripta, 1992)

THE AWAKENING AND "A PAIR OF SILK STOCKINGS": A FEMINIST PERSPECTIVE ON MOTHERHOOD AS INSTITUTION*

Maria-Viorica ARNĂUTU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Within the context of American feminist thinking, Kate Chopin (1850-1904) writes 'A Pair of Silk Stockings' (one of her many short stories) and her second – and last – novel The Awakening by focusing on the female self-sacrifice socially imposed as a model for motherly love. This paper analyses the novel from a feminist perspective, revealing the manner in which, in both texts, children reduce the subjectivity of the mother to an object that is meant to guarantee the preservation of their selfhood. The analysis points out that one of the main themes in Chopin's works is the conflict between: personal need and duty, motherhood and selfhood, self-gratification and self-sacrifice. All in all, in the novel and short story, maternity is depicted as a state of self-deprivation when regarded as an institution and, alternatively, as a means of achieving self-realization (through caring for others) when perceived as a relationship.

Keywords: self-sacrifice, selfhood, motherhood, institution, relationship.

The attitude of American writer Kate Chopin (1850-1904) towards her own children is best reflected in the novel *The Awakening* and short stories such as 'A Pair of Silk Stockings'. Chopin loved her youngsters immensely and she made few demands on them while never restraining herself from spoiling them. According to biographer Per Seyersted, she nourished them spiritually with her constant availability and assistance, which is why her children adored her. (Byrd, 1)

Chopin loved children in general due to their lack of sophistication, directness and unconcern for status and wealth. Her love for them inspired the genuineness of her writing and the topics of her stories – topics which often include motherhood and maternal self-sacrifice. (Byrd, 1) Moreover, 'in her works, she depicts children as affecting the lives of adults in many ways: they may pacify, heal, enlighten, comfort and love.' (Byrd, 1)

However, Chopin does also focus on the less enjoyable aspects of motherhood: children also restrict and impose. The short story and the novel provide a glimpse into the lives of a widow and a married woman belonging to a lower and upper middle class, respectively. They struggle with providing financially ('A Pair of Silk Stockings') or emotionally (*The Awakening*) for their children and disregard themselves up to a point when they unexpectedly experience an awakening to their own needs and desires. (Byrd, 3)

'Self-Ownership' and 'Voluntary Motherhood'

By the 1870's, 'self-ownership' had become part and parcel of American feminist thinking and it was often linked to birth control. Women were believed to have the right to decide on the circumstances under which the sexual act should be performed and could also determine when to become pregnant. Therefore, women had gained the right to derive pleasure from the sexual act and to choose if and when they wanted to have children. This new mentality led to the coining of the 'voluntary motherhood' concept which referred to women's right to choose when to become pregnant. (Stange, 123)

According to social historian Linda Gordon, by the mid 1870's, the concept of 'voluntary motherhood' was already shared by the entire feminist community. Writing in 1881, reformer Dido Lewis argues that 'voluntary motherhood'/'self-ownership' had gradually expanded to include female autonomy – a woman's right to be her own person. (Stange, 123) It also reflected 'commitment to the sexualization of female identity' and it placed motherhood at the core of female sexuality. Thus, motherhood became central to the 'possession of the self'. 'The possession of this sexualized self through self-ownership amounts to the exercise of a right to alienate' (confirmed by a right to withhold in a sexual market in which man makes the demands and the woman supplies). 'Feminists' opposition to birth control technology reflects a commitment to this market: underlying the construction of female selfhood is the ideology of women's sexual value exchange.' (Stange, 123) In *The Awakening*, the depiction and treatment of self-ownership reflects this ideology of women's value in exchange as well as the notions of female selfhood that were contemporary to Chopin. (Stange, 124)

All in all, within feminist vocabulary, 'voluntary motherhood' refers to the fact that women's service as mothers entitles them to self-ownership. They can either refuse or willingly accept motherhood or sexual relations with their husbands. Therefore, 'voluntary motherhood' is a type of 'self-ownership' concerned only with birth control and no other kind of freedom available to women. In *The Awakening*, Edna borrows not only the rhetoric of 'voluntary motherhood', but also that of 'self-ownership' with all the possible rights and freedoms that it entails. (Stange, 121-2) She does so especially when she vows that she will never again belong to another than herself: (Chopin, 118)

Conditions would some way adjust themselves, she felt; but whatever came, she had resolved never again to belong to another than herself.

In the second half of the nineteenth century, 'self-ownership' does not only refer to a wife's right to refuse marital sex, although this seemed to be the key to female autonomy. The concept was first popularized by Lucinda Chandler in the 1840's and promoted by feminists who followed her and took up the practice of self-ownership. The term refers to a set of rights by means of which a woman can gain control over her own person and can, subsequently, become independent of the will and desires of her spouse. (Stange, 123)

Edna's social role as Léonce's wife has converted her into marital property, which is why she attempts to discover a self that she might possess. However, Edna is quite limited in her aspiration to self-ownership. (Stange, 121-2) She 'claims title to a self that exists only in relation to her status as the property of others.' (Stange, 122) As a result of the fact that she perceives selfhood in such limited terms, she ends up claiming the most extreme right to self-ownership: withholding from motherhood by withholding from life. Self-ownership includes ownership of sexual value and Edna decides that the only way she can become the owner of her sexual value is by completely freeing herself from all other possible owners through the act of suicide. Therefore, by the end of the novel, Edna becomes aware of the fact that self-sovereignty is the existential right of women and life itself is not more precious than this right which allows a woman to be an individual. According to Elizabeth Cady Stanton, self-sovereignty denotes sexual self-determination and mothers or potential mothers can have a special type of self-sovereignty which consists of withholding from motherhood. It is precisely this type of self-sovereignty that Edna seeks to achieve, realizing that it is the most fulfilling kind of self-ownership to which women are entitled by birth. (Stange, 135)

The Conflict between Motherhood and Selfhood

Edna confesses to Madame Ratignolle that she would give up the unessential (financial prosperity and material goods) and even her own life, but she would not sacrifice her identity for her children's sake: (Chopin, 73)

"I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself."

As a result, Madame Ratignolle regards Edna's attitude towards her children as unnatural and bizarre. Moreover, Edna's husband realizes that he is dissatisfied with his wife's failure of being a dutiful mother: (Chopin, 16)

It would have been a difficult matter for Mr. Pontellier to define to his own satisfaction or anyone else's wherein his wife failed in her duty toward their children. It was something which he felt rather than perceived [...] In short, Mrs. Pontellier was not a mother-woman. The mother-women seemed to prevail that summer at Grand Isle. [...] They were women who idolized their children, worshipped their husbands and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels.

As the novel itself, Edna is not a mother-woman. She does not idolize her children or worship her husband. She perceives motherhood as an institution rather than a relationship. She teaches her children to be self-sufficient and never form a dysfunctional bond with their parents thus asserting that the mother and her child are two separate beings. Their identities do not coincide because the mother cannot sacrifice her sense of self for her child's sake and the offspring should never rely on the mother for the preservation of selfhood. The protagonist does not share the same view as her friend – Adèle Ratignolle – who advises Edna to remember the institution of motherhood by pleading with her to think of the children before doing something radical for herself: "Think of the children, Edna. Oh think of the children!" (Chopin, 165)

However, Edna believes in her right to authentic identity and states that the mother/wife woman role cannot compensate for the lack of individuality that others attempt to impose on her. A metaphor of Edna's journey toward selfness (that has to be completed with no support from someone else) is provided by the scene in which she learns how to swim and is compared to a motherless infant who learns how to walk: (Chopin, 42-3)

Edna had attempted all summer to learn to swim. [...] A certain ungovernable dread hung about her when in the water, unless there was a hand near by that might reach out and reassure her. [...] But that night she was like the little tottering, stumbling, clutching child, who of a sudden realizes its powers, and walks for the first time alone, boldly and with overconfidence. She could have shouted for joy. She did shout for joy.

In *Powers of Horror*, feminist analyst Julia Kristeva asserts that, to children, mothers often become the other subjects (the objects that guarantee their individuality and well-being). Therefore, from the child's and husband's viewpoint, the mother is an object and her subjectivity is reduced to being the guarantor of the offspring's subjectivity rather than being acknowledged as the center of a distinct subjectivity. (Worton, *Kindle Locations* 3720-7) This is what Edna experiences as she begins to feel overwhelmed by her family's attempt to possess her body and mind: (Chopin, 172-3)

She thought of Leonce and the children. They were a part of her life. [...] But they need not have thought that they could possess her, body and soul. [...] He did not know; he did not understand. He would never understand.

"That the care of children can be not only a great joy but also a great limitation on a woman's freedom is obvious in "A Pair of Silk Stockings" ' as well. (Byrd, 3) In this short story, Chopin manages to brilliantly depict the contrast between the temporary and selfish freedom (that Mrs. Sommers experiences when she spends all money on herself) and the dutiful and constant care (for her children) that she displays at the beginning of the story.

Therefore, the authoress proves capable of great human insight by portraying a paradox of human existence and of motherhood in particular. (Byrd, 3)

When Mrs. Sommers unexpectedly receives fifteen dollars, she proves quite eager to please her own children and satisfy their needs. As a result, she makes plans on ways to spend the money on what her children would benefit from the most. She is portrayed as an organized lady who would never act on impulse or make an error of judgment. However, her behavior throughout the story sheds light on her repressed needs and wishes that take control of her actions and dominate her personality which shirks reason and surrenders to pleasure. A moment of unplanned weakness is sufficient to allow the subconscious part of her psyche (the 'id') to fully manifest itself in the form of selfish acts of self-gratification. (Byrd, 3)

As she usually never 'thinks of anything beyond her immediate life as a mother and a martyr', Mrs. Sommers is in the habit of sacrificing herself to the extent of depriving herself of the minimum amount of necessary nutrition and of any time dedicated to her own personal needs. Since all requirements that would maintain her healthy and content are disregarded on a daily basis, Mrs. Sommers enters a state of detachment from her own body and existence which leads to automatic behavior that is no longer driven by any motivation other than the preservation of the children's well-being: (Chopin, 211)

She had no time— no second of time to devote to the past. The needs of the present absorbed her every faculty. A vision of the future like some dim, gaunt monster sometimes appalled her, but luckily to-morrow never comes.

It is precisely this state of performing domestic tasks in an automatic mode that allows for a triggering experience (the touch of smooth silk) to change the course of the events that she had so carefully planned for several days in a row. (Byrd, 3)

On the designated shopping day, Mrs. Sommers commits an unforeseen mistake: she forgets to feed herself in order to provide her own body with the required strength and energy that would keep her focused on the task at hand: (Chopin, 211-2)

But that day she was a little faint and tired. She had swallowed a light luncheon— no! when she came to think of it, between getting the children fed and the place righted, and preparing herself for the shopping bout, she had actually forgotten to eat any luncheon at all!

The reader is made aware of the fact that bargains (to which the protagonist is accustomed) can only be carried out by means of perseverance and assertiveness. As a result, despite all of her previously designed plans, Mrs. Sommers is not fully prepared for dealing with an exhausting 'ritual' of bargaining and this small flaw in her plan crushes her will and proves to her (as well as to all readers) that the self-sacrificing behavior of a mother is not an inborn attitude but rather a socially instilled/imposed one. (Byrd, 3) Once Mrs. Sommers's own desires surface while the defenses of the ego and super-ego are weakened (and the conscious censorship can no longer keep the 'id' in check), the maternal instincts are reduced to the same silence to which the heroine's own self-preservation instincts were previously reduced. (Chopin, 212)

She wore no gloves. By degrees she grew aware that her hand had encountered something very soothing, very pleasant to touch. She looked down to see that her hand lay upon a pile of silk stockings. A placard near by announced that they had been reduced in price from two dollars and fifty cents to one dollar and ninety-eight cents; and a young girl who stood behind the counter asked her if she wished to examine their line of silk hosiery. She smiled, just as if she had been asked to inspect a tiara of diamonds with the ultimate view of purchasing it. But she went on feeling the soft, sheeny luxurious things— with both hands now, holding them up to see them glisten, and to feel them glide serpent-like through her fingers.

The responsible and the self-gratifying sides to a woman's personality will always be in conflict as long as the former requires self-sacrifice. (Byrd, 4) The following scenes are suggestive of the fact that the motherly and responsible self cannot coexist with the self-pleasing one: (Chopin, 213)

How good was the touch of the raw silk to her flesh! She felt like lying back in the cushioned chair and reveling for a while in the luxury of it. She did for a little while. Then she replaced her shoes, rolled the cotton stockings together and thrust them into her bag. After doing this she crossed straight over to the shoe department and took her seat to be fitted.

The inner delicacy, expensive tastes and quiet distinction that the protagonist displays during her shopping spree are proof of the fact that she has not completely settled into the impoverished widow lifestyle imposed on her by unfortunate circumstances. When she escapes the needs and wants of her family, Mrs. Sommers can achieve self-discovery and can reiterate the ease of her former life. This is particularly evident when she acquires two magazines of the kind that she used to read before getting married. (Byrd, 4)

Up to the end of the splurging experience, the protagonist is fully transformed into a proudly sophisticated woman whose stateliness is acknowledged by the waiter that bows before her: '[She] left an extra coin on his tray, whereupon he bowed before her as before a princess of royal blood.' (Chopin, 215)

At the end of the day, the exalting experience of attending the theater is made possible only by the total forgetfulness which engulfs all of Mrs. Sommers' senses to the extent to which all responsibilities and duties are completely forsaken. (Byrd, 4) 'Motherhood has deprived Mrs. Sommers of her true self, her identity.' (Byrd, 4) It is not only the luxuries that she misses, it is her right to be an individual and not a subject dedicated to the needs and wishes of others: (Chopin, 215)

A man with keen eyes, who sat opposite to her, seemed to like the study of her small, pale face. It puzzled him to decipher what he saw there. In truth, he saw nothing-unless he were wizard enough to detect a poignant wish, a powerful longing that the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever.

In *Of Woman Born*, Adrienne Rich states the difference between motherhood as an institution and motherhood as a series of individual practices. The type of motherhood by which Edna feels imprisoned is only depicted in its institutional dimension. She realizes her position in the universe and understands that she is in a relationship not only with the world but also with herself. (Worton, Kindle Locations 3283-8) As a result, she becomes aware of the fact that she needs to relate to others as an individual and acquire a sense of identity that would enable her to achieve selfness in relation to others: (Chopin, 23-4)

In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her. [...] The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation. Even as a child she had lived her own small life all within herself. At a very early period she had apprehended instinctively the dual life— that outward existence which conforms, the inward life which questions.

Chopin's female protagonists are not rebels against materialism or patriarchal oppression. They are truth seekers that start a journey towards a greater sense of self after having experienced a spiritual awakening and the desire to be regarded as individuals.

(Worton, Kindle Location 3198) Edna likes money as much as the other female characters in the novel and she accepts it from her husband: (Chopin, 14)

Mr. Pontellier gave his wife half of the money which he had brought away from Klein's hotel the evening before. She liked money as well as most women, and accepted it with no little satisfaction.

Similarly, in 'A Pair of Silk Stockings', Mrs. Sommers knows the use of bargains and does not rebel against materialism: 'Mrs. Sommers was one who knew the value of bargains; She had seen some [...] veritable bargains in the shop windows.' (Chopin, 211)

She actually enjoys making plans about spending money and she feels pampered when she starts buying items that she does not usually afford: (Chopin, 211-3)

For a day or two she walked about apparently in a dreamy state, but really absorbed in speculation and calculation. She did not wish to act hastily, to do anything she might afterward regret. But it was during the still hours of the night when she lay awake revolving plans in her mind that she seemed to see her way clearly toward a proper and judicious use of the money.

She held back her skirts and turned her feet one way and her head another way as she glanced down at the polished, pointed-tipped boots. Her foot and ankle looked very pretty. She could not realize that they belonged to her and were a part of herself. She wanted an excellent and stylish fit, she told the young fellow who served her, and she did not mind the difference of a dollar or two more in the price so long as she got what she desired.

Mrs. Sommers does not rebel against materialism or patriarchal oppression as it may initially seem. Similarly to Edna, she rebels against the institution of motherhood and the constraints that are imposed on women by means of social institutions (such as marriage) in general. As she prepares to return home, Mrs. Sommers realizes that her house is not a place in which she feels at home. She wishes that the cable car would go on with her forever and never stop. She wants her favorite day to never end. (Worton, Kindle Location 3198) She, therefore, becomes aware of the fact that being the 'spirit of the home' cannot compensate for selfness (for a well-established sense of self): (Chopin, 215-6)

A man with keen eyes, who sat opposite to her, seemed to like the study of her small, pale face. It puzzled him to decipher what he saw there. In truth, he saw nothing-unless he were wizard enough to detect a poignant wish, a powerful longing that the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever.

In a similar way, Edna feels oppressed in a society in which women are not treated as individuals but rather as property belonging to their husbands and children. The second wave of feminism that was best represented by Betty Friedan's critique of the patriarchal family (in 'The Feminine Mystique') focused on the general discontent of the average housewife. Friedan's assertions mirror the argument of Chopin's 1899 novel (*The Awakening*) in which the heroine is awakened to feminist consciousness by several experiences in her life and realizes her status as property rather than person within her own family. (Killeen, 145)

All in all, both Mrs. Sommers and Edna realize that motherhood cannot replace selfhood and, subsequently, they start on a quest for a greater sense of self after having experienced a spiritual awakening. (Worton, Kindle Location 3198)

The Awakening of the Mother to Individuality

Without any financial or moral support, Mrs. Sommers remains faithful to her social role as a poor and genteel mother until she 'experiences an awakening of her sensuous self during her shopping spree.' (Byrd, 3) The background information provided at the beginning

of the story suggests that Mrs. Sommers was born into a higher social class but married into a lower one or was simply impoverished by the misfortune of losing her wealthy husband along with the inheritance she should have received. The circumstances that led to her current financial situation point to the fact that all the deprivations and restrictions imposed on her by motherhood and by her recent social status (as a poor widow) are probably experienced as overwhelmingly unnatural and frustrating on account of the constant comparison with the former and better standard of living that she enjoyed when she was younger. (Byrd, 3)

The trigger to the protagonist's awakening consists in a pair of silk stockings that lure the protagonist into purchasing the first item that is not on her carefully conceived list. The snake imagery associated with the temptation scene suggests the awakening of a sensuous and desirous side of a young female who has been repressing this part of herself: The esthetic and sensitive self of Mrs. Sommers is awakened by a simple touch – an experience that appeals to her senses instead of her reason. Moreover, the moment the protagonist changes into her new black silk stockings, a transformation takes place and the former self of the higher social classes (to which Mrs. Sommers was born) takes over the entire personality while the maternal side of the heroine becomes dormant. (Byrd, 3)

In her current life, there is no space and no time for the genuine self of Mrs. Sommers. She has sacrificed her individuality and identity to 'the demands of mothering and financial responsibilities.' 'Feeling free, she now senses her own beauty, but can hardly recognize her foot and ankle as belonging to her since it was so long ago that she even observed or considered her body.' (Byrd, 3) Therefore, the spiritual awakening that Mrs. Sommers experiences (during her free afternoon) is not only a discovery of the self but also a rediscovery of her own body which has been entrapped and enslaved by domestic labor that has alienated her genuine physical potential. (Byrd, 4)

Similarly, in the novel, the focus is on Edna's awakening which takes place when the female protagonist experiences a self-discovery achieved by means of the assessment of her own body and sexuality. Her duty as wife and mother (which consists of childbirth, raising her children and keeping her husband satisfied with her domestic work) results in frustration and rebellion against the oppressive system in which her physical body is exploited and her sense of self is continuously reduced in favor of that of her spouse or offspring.

Conclusions

In both texts, the female protagonist is a white, urban, middle/lower-class woman who has become isolated from the politics of choice and feels trapped within the household sphere. Despite the fact that, through her works, Chopin managed to address a few feminist issues that were particularly relevant at the end of the nineteenth century, many feminist re-readings focused on criticizing the exclusion of divergent versions of female experience which should include the struggle of female servants and women of color and not only the discontent of the average white (lower) middle-class housewife. (Killeen, 145)

Although *The Awakening* and 'A Pair of Silk Stockings' provide only an Anglo-American version of leap into individuality, they are still quite enlightening in terms of social problems that women were confronted with at 'fin de siècle.' Moreover, by offering a limited perspective on women's issues at the end of the nineteenth century, the authoress achieved an even more accurate portrayal of the social status of a certain category of American women due to the fact that she was able to focus on all the important details and did not offer only an overview of the economic and social conditions of the targeted class of women. (Killeen, 145)

Bibliography

Byrd, Linda J. *Maternal Influence and Children in Kate Chopin's Short Fiction*. <http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/pdf/Byrd.pdf>. Ph.D. 2000.

Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Short Stories*. New York: Bantam Classics. Kindle Edition, 2006.

Killeen, Jarlath. 'Mother and Child: Realism, Maternity, and Catholicism in Kate Chopin's *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*. Edited by H. Bloom. Landisville: Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011.

Stange, Margit. 'Exchange Value and the Female Self in *The Awakening*' in *Bloom's Modern Critical Interpretations: Kate Chopin's 'The Awakening'*. Edited by H. Bloom. Landisville: Infobase Learning Company, Yurchak Printing, 2011.

Worton, Michael. 'Reading Kate Chopin through Contemporary French Feminist Theory' in *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Edited by J. Beer. New York: Cambridge University Press. Kindle Edition.

***This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.**

PAUL GOMA. ADAMEVA: L'UNIVERS PITTORESQUE DE LA FEMME**Mariana PASINCOVSCHI**

"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Being a part of a large study, the text aims to explore the picturesque world of woman in a period when the Romanian society was paralysed in its deepest structures. Described in hard tones of violent and dramatic contrasts that took place in Lătești during the compulsory residence, the book depicts (thanks to between times and not only) an idyllic and paradisiacal space, emerged from the depraved society. Both activated by the instinct of life and that of death, the story brings out two contrasting images that enhance its momentum. Moreover, starting from the exemplification of some perceptions of the woman, the artist succeeds, through the regularity of the rhythm, the symmetry and the repetition of architectural forms, to neutralize the usual provisions and feelings of the recipient and to translate him into a higher reality, visible, pure and autonomous. For he has the amazing ability to extract and shape, from uniform cloaca, the rough and primitive beauty of the female image as a copy of the one outgoing from the hands of the Creator. Transferring items from her to him and vice versa reveals significant changes in the registry of artistic means and in its coverage of the social area. For, if one of the portraits intends to evoke the particular state of the Unknown woman, its resumption from the end of the description evokes the general condition of the woman in a general impoverished Romania. Shrouded in wonder and pity, it stirs the depths through a language of the sight, from soul to soul, the only one able to cover the nakedness of hard times and make a sustainable work out of a ephemeral vision.

Keywords: Paul Goma, Adameva, Lătești, house arrest, paradisiacal universe.

Comme son départ de la maison est l'événement crucial de l'existence de Paul Goma, dont les principes seront de retour de façon obsessionnelle et nostalgique durant toute sa vie, incapable d'y retourner, le narrateur trouve un substitut dans la femme. Symbole de la perfection, de la maison et du retour aux origines, la femme, comme la création, est un art : elle crée la vie. Pour la servir, en intensifiant son existence à travers l'écriture, l'auteur peint plusieurs portraits dans lesquels il se reflète avec la patience et l'enthousiasme de l'œil qui transforme une vision éphémère dans un œuvre durable. Conçue comme une simple description, l'exposition se développe : elle se veut, en outre, de plus en plus vaste – « je sens tout un roman à venir et pas seulement un épisode des souvenirs de mon enfance heureuse » – , puisque rien ne suffit plus quand on parle de la représentation de l'objet adoré. Mais quand ce qui le constitue est, en plus, une femme, le fil même de la narration est détourné vers le temps fabuleux de l'origine, *in illo tempore*.

Donc, comme la femme représente un symbole de la maison, sa référence est en concordance avec la récupération de l'espace très convoité qu'il obtient une fois avec la « possession » de la femme. Mais c'est une « possession » sans possession, car elle se réalise en soi-même au niveau de la création : « Je ne l'ai pas fait express, mais je me suis trouvé : dans cet espace, à cette époque – à Lătești – j'ai réuni les femmes avec qui je n'avais pas couché : elles ne l'ont pas voulu, je ne le voulais pas, finalement elles se sont fâchées, définitivement... ». [...] Je re-répondais : 'Celles-ci, en les écrivant, je les ai connu dans ma tente – elles – parce que la fiction, elle est plus réelle que la réalité réaliste, n'est-ce pas...' »

(Goma 2008 : 121). Seulement de cette façon – à travers *elle* – *il* peut récupérer ses origines et retrouver son identité. En même temps, fasciné par l'unité primordiale d'avant le péché, Paul Goma réunit, par les deux moitiés du cercle, les deux entités de l'être humain. De cette façon, il peut dire, en accord avec Hofmannsthal, et malgré le fait que la mort lui a toujours été familière, que « celui qui connaît le pouvoir du cercle n'a plus peur de la mort ». Ou, par consentement avec Rilke : « J'aime quand le cercle se referme, quand une chose en rencontre une autre... Rien n'est plus sage que le cercle... L'anneau est riche par sa fermeture ».

Il y a, d'ailleurs, dans tout le texte, plusieurs perceptions de la femme. D'une part, et à première vue, on voit le stéréotype de la femme généré par le système. Il y a aussi, une façon à elle d'être en « réalité » et, d'autre part, une façon de voir du narrateur et, bien sûr, une façon de *la faire être*.

Pour ce qui est de la première catégorie, il faut mentionner que, le plus souvent, la femme prend l'image en fonction de la manière dont elle est traitée, selon le principe : « si je la touchais avec une fleur, elle se transformerait en fleur ». Et comme le système « manque de fleurs », la femme n'a qu'à se transformer en cloche : battue et rouillée, enchaînée et tirée par les ailes, piétinée et drainée de sève, elle conserve son glas par un mystère qui donne la chair de poule, l'écho virginal des débuts. Activé par l'instinct de la vie, aussi bien que par celui de la mort, le récit met ainsi en évidence deux images contrastées qui le rendent encore plus dynamique.

En ce qui concerne les derniers aspects soulevés, nous devons souligner qu'entre *comme elle est* et *comme je la fais être* se trouve l'essence même de l'homme d'art. En ce sens, Maurice Blanchot note avec raison : « L'écrivain est attiré, l'artiste est demandé pas directement par l'œuvre, mais par sa recherche, par le mouvement qui y conduit, par la proximité de ce qui rend l'œuvre possible: l'art, la littérature et ce qui se cache derrière ces deux mots » (Blanchot 1980 : 277). Il en résulte, en fait, un espace idyllique et paradisiaque qui ressort du milieu d'une société dépravée. Essayons de sonder ses profondeurs, en fixant notre attention surtout sur les femmes qui y sont passées.

Et comme la Bessarabie avec ses plaines ne pourrait être mieux représentée que par la bouche d'une Bessarabienne, l'auteur donne la parole à Maia. Pleine de vie, spontanée, enfantine et imprévisible en tout, avec une ouverture de l'esprit et du corps, toujours disponible pour tous, Maia vibre, paradoxalement, à travers - et avec - chaque page de candeur. Ce n'est pas par son statut, mais surtout par la magie du langage. Car Maia est le langage même et son ouverture vocalique en est si captivante qu'elle éclipse l'autre, la vraie, en chair et en os. Empêchée de se produire, la proximité demande de la plasticité, de l'expressivité, du naturel et de l'humour, avec une fonction de sensibilisation qui aborde tous les sens.

Manifestation *verbale* de la beauté absolue, Maia réalise, comme la poésie, son essence véritable dans la musique. Dans la musicalité de la parole. Et par une partition retentissant avec l'habileté d'un artiste mémorable dans la symphonie du coucher ou du lever du soleil. Mais laissons-la parler : « Le lendemain à l'aube, quand je pensais comment réparer l'imbécilité de la veille, qui voyais-je battre à ma fenêtre gelée? Maia. Cette fille savait comment frapper à la fenêtre le matin, à l'aube; tu pouvais l'entendre même si tu étais mort! Je me précipitai pour déverrouiller, pour ouvrir, elle se précipita pour me donner un baiser froid sur la bouche. Je pensai que cette fois je ne la laissais plus aller comme elle était venu : je la pris dans mes bras, je l'emmenai dans la maison, je la couchai sur le lit dans son manteau, je me préparai à la percer – Maia :

« Mais p'quoi...? »

Elle le dit doucement, délicieusement, musicalement – c'est ça qui me dérouta. Peut-être qu'elle se rendit compte, elle commença à me caresser, à me donner des baisers – mais maintenant c'était moi qui ne voulais plus, c'était mon tour de :

« Mais p'quoi...? », je le chantais comme un « Non! » déterminé.

Nous nous tourmentâmes pendant une semaine environ. Parfois elle venait deux fois par jour et quittait après minuit; nous nous embrassions, nous nous donnions des baisers, nous roulions par terre – mais quand nous étions presque là, elle me coupait le fil de la vie avec son *Mais p'quoi* et fini : j'étais mort » (Goma 2008: 112).

Bien que surprise au mauvais moment avec l'autre, découverte qu'elle en fait une habitude et ce n'est pas la première infraction, l'attitude de Maia reste inchangée. Plus encore, elle accable par son sincérité et innocence. Elle ne présente aucun signe de remords et ne croit pas qu'elle ait tort : elle est seulement « restée assise » avec eux, car elle aime s'asseoir, chose insignifiante par rapport à ce qu'elle ressent pour son bienaimé pour qui – et par le refus de qui – elle s'est « préservée » pour la nuit de noces. Tout en essayant de convaincre, le langage devient de plus en plus excitant – qualité imprégnée à l'ensemble du texte, en laissant la place au charme féminin qui se développe et s'entrelace.

En ayant atteint le sommet, les gestes de la fille sont complétées par la longue jouissance des voyelles et immobilisent le lecteur, aussi bien que le narrateur, dans un enchaînement horizontal conçu pour arrêter le temps. Et tout cela sur les arrangements d'un fond vif et ludique qui peut être détourné le plus facilement vers la littérarité : « À peine l'aube se dessinât dans le ciel, que j'entendis: Toc-toc-toc!, dans ma fenêtre (celle ge-e-e-lée). Je courus lui déverrouiller. Maia, comme une fleur :

« Mais p'quoi t'as pas ouvert plus vite? » [...]

« Tu m'embraaaasses pas? » dit-elle étonnée, en observant la première dérogation du programme. « Tu fermes pas la pooorte? Mais p'quoi? », se choyait-elle. [...] [...] « Main froide, âme chaude... »

« C'est comme ça que vous dites au corps : âme, à Soroca? » dis-je finalement. Maia éclata de rire. « Tu offrais ton âme à Gelu, l'autre jour? C'est à cause de ton âme qu'on voyait ton cul nu? »

« Puis quoi, la nôtre ne s'use pas comme la vôtre... ». Elle pouffa de rire, colla ses tétons contre ma nuque, se détacha : « 'Garde-moi : tu m'aaaaaimes? » – elle allongeait les sons comme si elle les transformait en doigts – avec lesquels elle frappait à la fenêtre. [...]

« Les autres filles m'ont dit que t'aimes l'âme de fille – t'veux que je t'la mooontre? Qu'est-ce que tu m'donnes si je t'la mooontre? »

« Je vais t'montrer la mienne », dis-je.

« Aïe! », Maia couvrit ses tétons. « Fais pas ça! L'âme d'garçons est très laide, faut pas l'montrer, faut l'donner avec les yeux fermés. Mais chez nous, les filles... Regarde ça! ». Elle glissa son slip, le jeta par dessus son épaule sur le lit, glissa ses deux mains sur le ventre, caressa deux ou trois fois, de haut en bas, la laine noire de brebis, puis, en écartant ses genoux, s'aïda avec ses mains : « Regarde quelle beeeelle âme... ».

J'avalai ma salive, en essayant de m'échapper d'entre ses cuisses. Pour réussir, je dis ce que me traversa l'esprit :

« C'est cette âme que tu as montré à Gelu? Et à Costin? Et à Relu? Et au sous-ingénieur Străchinăchescu? »

« Mais qu'est-ce que tu dis! » dit-elle offensée. « Seulement à toi. Avec eux, je suis juste restée assise, car j'aime m'asseoir – mais montrer l'âme, seulement à toi. Car toi, t'es des nôtres et t'veux m'marier... » (Ibid : 114-115).

On peut voir qu'en moyennant un système de comportements tels que des sons, des mots, des gestes et des formes, l'artiste provoque chez le lecteur, par la suggestion mimétique, des changements analogues de son état. Il réussit, à l'aide de la régularité du rythme, de la symétrie et de la répétition des formes architecturales, à neutraliser les dispositions et les sentiments habituels du destinataire et à le transposer dans une réalité supérieure, une réalité visible, pure et autonome. Car il fait la transition d'un langage prosaïque, logique et

représentatif (transitif) à un langage de présentatif (intransitif), propre à celui poétique. Si dans la prose, selon les exégètes avisés, le mot a une simple « valeur d'échange » et disparaît dès qu'il acquiert une signification (la prose ne possède « que la fonction transitive d'un système de signaux »), le mot poétique, au contraire, est en corrélation étroite avec sa signification, il a une valeur intrinsèque et peut être comparé à une formule magique avec ces termes qui « nous poussent à *devenir*, plutôt que de nous aider à *connaître* » (Morpurgo-Tagliabue 1976 : 230).

Sans se contenter de leur propre écriture et en profitant de la pause respiratoire offerte par « le ralentissement du train », l'auteur parle du doute et du mécontentement qu'il manifeste pour ce qui « ressort de sa plume verbale ». Insuffisantes encore pour pouvoir être converties en une généralisation, ces réflexions assiègeront les pages qui suivent avec la ténacité d'un programme visant à révéler les subterfuges de l'art de l'écriture. Il s'agit, d'ailleurs, d'une confession de foi littéraire qui évolue autour des questions clés comme « Qu'est-ce qu'écrire » ou « L'écriture que signifie-t-elle pour moi ». Comme nous ne nous proposons pas d'épuiser ces aspects que dans le consensus évolutif et architectonique de l'ouvrage, nous restons, pour l'instant, dans la zone de *roman*, où l'auteur invite l'Inconnue sur la scène.

Ce qui apparaît lors d'une première lecture est que si Maia est partout visible, l'Inconnue demande, comme l'indique son nom même, un mystère, en accord avec le mystère féminin universel. Dépourvue de toute identité, elle se transforme en une métaphore obsédante de la réflexion permanente à l'aide de laquelle elle n'offre pas une image de soi, mais, surtout, une image synthétique de Lătești, aussi bien qu'une image du narrateur lui-même. Il en ressort, ainsi, au moins trois couches ontologiques, significatives selon l'ordre de leur exposition : la couche culturelle, celle historique et celle identitaire. En outre, en réussissant de combiner les extrêmes : cruauté et gentillesse, vie et mort, instant et éternité, Paul Goma combine, à la manière de Proust, cet *alors* du passé (le plan infernal) avec cet *ici* du présent (le plan paradisiaque) comme deux *maintenant* prédestinés à se superposer. Présentés conjointement avec le changement des accents et des attitudes, avec différents glissements temporels et nuances de l'optatif, ils représentent un monde fidèle au plan infernal pour construire sur sa fondation, grâce à l'ascension et la libération, un monde correspondant au premier. Par conséquent, le mérite de l'auteur réside dans la capacité de sensibiliser poétiquement le récepteur par l'harmonisation des aspects qui, généralement, s'excluent et par leur investissement avec des attributs sacramentels. Plus que cela, il a l'incroyable capacité à extraire et modeler, à partir du cloaque de l'uniformité, la beauté rude et primitive de l'image de la femme comme une copie de celle sortie des mains du Créateur. Car l'expérience et la réflexion seront pour lui ce qu'est le ciseau dans les mains d'un sculpteur : « Laissez-moi vous dire comment ça a été, comment j'aurais voulu que ça soit, comment je veux maintenant que j'aurais voulu que ça ait été alors :

Cet été là, je ne fus pas obligé de travailler à la ferme. Mes parents, convaincus qu'une fois sorti de ma résidence obligatoire, je choisirais un autre sort (autre que les lettres), me promirent que, cet été là, ils m'aideraient « en tout » : rester à la maison et étudier la musique. Je partageais mon temps entre les exercices d'harmonie, la course, le contrepoint (à la maison), les cours de piano avec Mme Bratu et le potager et le jardin des fleurs. À quatre heures dans l'après-midi, c'était le Temps de la Poste. [...]

J'ai aussi écrit : chez nous, à Lătești, le Bureau de Poste n'était pas juste le lieu où arrivait le courrier, [...], c'était aussi le Corso, le Café Central (sans café, bien sûr). [...] C'était l'endroit vide ouvert aux vents de Bărgan entre le côté droit de la Coopérative et celui gauche du Bureau de Milice – et, plus en retrait, le Tertre de la Simandre – c'était ce qui avait manqué aux gens depuis 1947 : un endroit libre où ils pouvaient se réunir librement, parler librement ou se taire (librement); bavarder, rire, échanger des informations, raconter des

histoires avec des femmes, même des blagues politiques! Et si, en plus, Ionica, le facteur, apportait des lettres avec de bonnes nouvelles et des colis avec de bonnes choses, alors le paradis descendait sur la terre de la rive gauche de Borcea, chez nous, à Lătești » (Goma 2008 : 117).

C'est dans cette atmosphère rustique, resté jusqu'à la fin au Bureau de Poste, à *l'Agora de Lătești*, que le narrateur voit l'Inconnue. Et si les vêtements pauvres, presque misérables, ne peuvent pas être un critère de discrimination dans un village de « pauvres et appauvris », la femme frappe notamment par sa tenue située à la limite de l'imaginaire et du supportable : « elle portait des pantoufles en tissu peints à l'encre bleue et avec des semelles faites à partir d'une couverture militaire.

Et surtout, surtout... Sans avec.

[...] L'absence était encore plus... présente en plein soleil qu'en contre-jour : il y manquait le relief de l'élastique ou du bord supérieur, de la ceinture; en suivant la courbe de ses cuisses, ses fesses » (ibid : 120). Déterminé à mettre ses impressions sur le papier sous forme d'une lettre dans laquelle le narrateur chante son amour ardent dans un espace qui menace la fascination : la fascination du regard liée à la présence neutre, impersonnelle, à l'Égo indéterminé, à l'immense Quelqu'un sans figure, aussi bien que, par détermination extrême, à la *figure* de ce Quelqu'un qui l'écoute et le comprend. C'est, d'ailleurs, une double fascination à la fois pour elle, la femme au regard lointain, et pour celle de l'au-delà d'elle, plus vraie que vraie, transformée en un vocable écrit et exalté jusqu'à l'affirmation unique du début. En fait, et l'auteur ne tarde pas à l'anticiper, elle symbolise l'expression la plus appropriée de la création, la joie artistique qui précède et réalise (imparfaitement) le processus de la création même¹ : « Alors nous avons eu le premier signal : on peut faire à travers l'écriture pas juste un autre monde, mais le monde, dès le début.

J'ai eu la chance de ne pas avoir eu clairement le message: je pouvais lui écrire comme si je lui écrivais des lettres à envoyer. Maintenant, je savais quoi faire dans la vie : faire vraiment, vraiment vivre. J'étais accablé, couvert, enterré, noyé dans l'amour. Je le recevais avec le vent du jour qui, à l'heure du Bureau de Poste, soufflait du côté de Borcea vers l'intérieur de Bărgan : comme j'avais les places, au Bureau de Poste, d'elle vers moi, et que le vent de la nuit souffle de la terre vers l'eau, j'envoyais sur ses ailes (!) mon amour ardents – par écrit. [...]

Ainsi, même sans un mot écrit, je la transposais, dans la pensée que je voulais écrire ce soir : sur la grande rive de la Ferme [...], au-delà du bras, rétréci par la sécheresse, réduit maintenant en île. Là, nous pourrions nous baigner, nous sentir comme le premier jour...

[...] Elle me regardait; avec la main en visière au-dessus de ses yeux, bien qu'il n'ait pas de soleil. Je lui montrais qu'il fallait mettre sa main à son oreille et pas aux yeux. Elle se corrigeait et m'écoutait comment je l'aimais. À sept pas d'elle, je lui disais avec mes lèvres, sans son, ce que je lui avais écrit dans le registre. Elle fronçait son nez de concentration. Elle était d'accord avec ce qu'elle avait compris. [...]

Son corps est en profil, mais l'âme tournée vers moi, avec la main en forme d'entonnoir. Elle a de gros seins, bellement pendus : et le ventre un peu rond – elle n'est pas enceinte; peut-être qu'elle l'aurait été, trois fois, ça expliquerait son évidence; et l'assurance. Je ne vois pas ses deux pieds, mais j'en déduis le triangle; et les deux cuisses : riches, légèrement flétries par la cellulite. Et le nombril : étoile polaire » (Goma 2008 : 123-124).

Avec la précision et la détermination d'un observateur exemplaire, le jeune homme re-construit le portrait imprégné sur la rétine de la mémoire. Mais il ne reste pas fidèle à sa

¹ Il est à noter, à cet égard, le caractère cognitif que Fiedler attribue à l'art : « L'art est l'intuition pure. Celui qui arrive à dominer, du point de vue visuel, tous les autres éléments d'intérêt, possède la connaissance artistique ».

première vision. En ignorant les vêtements en lambeaux, il se montre, plutôt, fasciné par le mystère du dessous, ce qui représente le symbole parfait de la maternité. Dans cet art de contours, l'amour pour celle qu'il voit belle comme un sein s'inscrit dans l'amour pour la féminité. Tributaire de celle-ci et inspiré par elle, le narrateur donne une autre dimension à l'écriture : l'intention de révéler une partie des pages de son propre album du clair-obscur des solitudes se transforme, à travers les images d'une nature paisible, d'une idylle champêtre dans un *poème de la vie domestique*. La nature devient, à travers les sons des accords qu'elle chante sa muse, un havre calme et généreux évoquant, comme élément du mythe de « l'âge d'or », l'obsession des débuts : « Là, on pouvait se baigner, se sentir comme le premier jour... ». Le protagoniste cultive le motif paradisiaque de l'île sur les traces de la nostalgie de l'Éden afin de l'identifier avec un temps mythique.

Ainsi, à l'abri d'une double beauté : la beauté naturelle en elle-même et, complémentaire à celle-ci, la splendeur d'une beauté primitive, tout juste sortie des mains du créateur, il y a un retour aux origines. Absorbée à chaque étape, grâce au naturel exacerbé, dans l'intimité absolue de l'espace hôte, dans un amalgame de la profondeur sans mots, la création communique avec le Créateur, en dépassant le simple cadre d'égoïsme et en entrant en communion avec l'univers.

Le transfert des éléments d'elle vers lui et vice versa révèle des changements significatifs, tant dans le registre des moyens artistiques que dans la capacité de couverture de l'espace social. Car, si le premier portrait est destiné à évoquer l'état particulier de l'Inconnue, sa reprise à la fin de la description évoque la condition générale de la *femme* dans une Roumanie généralement appauvrie. Enveloppée dans l'émerveillement et la pitié, *elle* remue les profondeurs à travers un langage du regard, de l'âme à l'âme, la seule en mesure de couvrir la nudité des temps difficiles et de transformer une *vision* éphémère en une *œuvre* durable : « À mesure que je la pénétrais avec mon amour, je me demandais de plus en plus où j'étais entré.

Alors : qu'est-ce qu'elle était? [...]

Elle venait au Bureau de Poste pas pour les lettres, colis, mandats (bien que c'est ça que l'aurait dit « l'écoute » de l'appel); elle le savait – de qui? – que là-bas, au Bureau de Poste, on débarquait, déchargeait, déversait, d'un camion ou d'un remorque, les résidents frais amenés de Fetești.

Attendait-elle quelqu'un d'être libéré de prison et d'être assigné une résidence obligatoire? Cela signifiait qu'elle avait vécu jusqu'à présent dans la liberté, c'est de là qu'elle arrivait à Lătești. Alors, comment expliquer ses vêtements (une chance que c'était l'été, je ne peux pas m'imaginer comment elle aurait été habillée en hiver : dans un sac?); et ses chaussures? Nous nous sommes habitués que les prisonniers libérés ressemblent à des mendiants; qu'ils soient, en tant que résidents à domicile assigné, des gens extrêmement pauvres – dans une Roumanie généralement appauvrie par les Russes et par les nôtres, les russifiés. D'où venait cette femme, plus pauvre que l'homme libre le plus pauvre, si pauvre qu'elle portait des pantoufles faites à la main, à partir du tissu de sac, peintes à l'encre, avec les semelles faites à partir d'une couverture? Et seulement avec la robe de calicot sur elle?

Peut-être du Jardin d'Éden, immédiatement après l'Expulsion » (Ibidem : 124-125).

Bibliographie

Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *L'espace littéraire (Spațiul literar)*, Éditions Univers, Bucarest

Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, Éditions Humanitas, Bucarest

Jauss 1983: Hans Robert Jauss, *Expérience esthétique et herméneutique littéraire (Experiență estetică și hermeneutică literară)*, traduction et préface par Andrei Corbea, Éditions Univers, Bucarest

Morpurgo-Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine* (*Estetica contemporană*), vol. I, traduction par Crișan Toescu, préface par Titus Mocanu, Éditions Meridiane, Bucarest

Morpurgo-Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine* (*Estetica contemporană*), vol. II, traduction par Crișan Toescu, préface par Titus Mocanu, Éditions Meridiane, Bucarest

Poulet 1987: Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle* (*Metamorfozele cercului*), traduction par Irina Bădescu et Angela Martin, étude introductive par Mircea Martin, Éditions Univers, Bucarest

MIRCEA ELIADE'S *YOUTH WITHOUT YOUTH*. SHORT STATISTICS OF ITS RECEPTION OR FRANCIS FORD COPPOLA AND THE ALCHEMY OF SUCCESS¹

Cristina SCARLAT

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Consulting the press reviews about the film Youth Without Youth by Francis Ford Coppola after Mircea Eliade's novella, we can divide the reviewers into two categories: those that watched the film but did not read the novella, and those that watched it and are familiar with the novella, as well. The former spoke about the film against the background of the director's previous motion pictures. The latter identified the main themes of the Romanian writer, successfully transposed into film. In our paper, we will exhaustively and statistically deal with the reception of film in the media and other applied studies in Romania, France, Italy, USA since 2007 when the movie was launched at the Rome Film Festival to present day.

Keywords: Eliade, Coppola, literature, movie, reception.

1. Justificarea alegerii temei. Obiectiv. Metodologie

În lucrarea de față vom ilustra, printr-o amplă statistică, receptarea de care s-a bucurat pelicula lui Francis Ford Coppola, *Youth Without Youth*, după textul omonim al lui Mircea Eliade, în presa scrisă și audiovizuală. **Obiectivul** demersului nostru este acela de a reda cât mai fidel legătura creată de text, prin intermediul peliculei cinematografice, cu publicul spectator și, în special, cu criticii acesteia, într-o trecere exhaustivă în revistă. **Metodologia** folosită pentru colectarea informațiilor are ca pivot central metoda teoretizată de Patrice Pavis, *analiza-reconstituire*, încercând să oferim, într-un demers exhaustiv, imaginea din presă a peliculei coppoliene și corectarea ei, obiectiv, acolo unde se impune acest lucru.²

2. Receptarea filmului. Mărturisiri, cronici, elemente biografice³

¹Această lucrare are ca punct de plecare un fragment din teza de doctorat, *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, 2013, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași. Text adus la zi din punct de vedere al bibliografiei. O amplă analiză consacrată filmului, în volumul: Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, II*, Editura Lumen, Iași, 2011. A se vedea și: Cristina Scarlat, „Francis Ford Coppola și Mircea Eliade despre *Youth Without Youth*”, în „Caietele Mircea Eliade”, Asociația Culturală *Crișana*, Oradea, nr. 5/2006, pp. 71-77; Cristina Scarlat, „Francis Ford Coppola and Mircea Eliade, An Exceptional Tandem—A View from Romania”, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2 (8), 2008, pp. 207-216.

²Prin *analiza-reconstituire*, Pavis înțelege studiul contextului reprezentării, intențiile artiștilor, o anamneză a acestuia plecând de la rezultatul final: « elle collectionne les indices, les reliques ou les documents de la représentation, ainsi que les énoncés d'intention des artistes écrits pendant la préparation du spectacle et les enregistrement mécaniques effectués sous tous les angles et toutes les formes possibles (...). » Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles-théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Série « Arts du spectacle » dirigée par Michel Marie, Armand Colin, 2010, pp. 11-12.

³Eleanor Coppola, *Însemnări de viață*, traducere din limba engleză de Cristina Vizitiu (titlul original: *Notes on a Life*, 2008), Editura Rao, București, 2011, p. 313. Într-o notă din 26 iunie 2005, Napa, soția cineastului notează: „Francis îmi trimite de câteva ori pe zi e-mailuri din România. E foarte entuziasmat de filmul pe care se pregătește să-l filmeze acolo. Se numește *Tinerețe fără tinerețe* și este

“When I read the story, I knew I’d have to learn how to express its themes of time and dreams cinematically. Making a movie is like asking a question; and when you finish, the movie itself is the answer.”⁴ (F. F. Coppola)

Într-o cronică din “New York Times”, A. O. Scott vorbește despre încercarea lui Coppola de a regăsi prin acest film ceva din propria tinerețe.⁵ Prietena din tinerețe de care amintește regizorul că l-a ajutat să-l înțeleagă pe Eliade și să găsească răspunsuri la propriile sale întrebări, „personajul conector”⁶ este Wendy Doniger, succesoarea lui Eliade însuși la catedră, la Universitatea din Chicago. Și aceasta, la rândul ei, vorbește despre legăturile comune dintre ea, Eliade și Coppola, într-un material publicat în revista “Zoetrope: All-Story”.⁷ René Marx, într-o cronică dedicată filmului,⁸ remarcă apropierea dintre scriitor, cineast și personaj: Eliade, care a scris nuvela la 69 de ani, Coppola, care a făcut filmul la 68⁹ și Dominic, care avea 70 de ani. Amendează clișeele, aspectele convenționale-« presque ridicules », ¹⁰ pe care cineastul le preia în film– ca exemplu : « le Nazi savant fou ou l’héroïne qui se met à délirer en sumérien. »¹¹ Iarăși, trebuie să semnalăm faptul că, fiind un text și un film simbolice, înscriindu-se în genul mitico- fantastic, ceea ce nu și-ar găsi justificarea, poate, într-un film sau text de turnură clasică, aici și-o găsim. Reamintim, însă, că lista specialiștilor consultați pentru fiecare secvență a filmului, pornind de la traducerea textului autorului român,¹² alegerea locațiilor reale semnalate în nuvelă, aspecte privind problematica literaturii sale, a gândirii sale științifice etc. este impresionantă.¹³ În « Cahiers du Cinéma », Jean-Phillipe

bazat pe nuvela scriitorului român Mircea Eliade. E foarte încântat de producția lui independentă și de scenariul său inovator și stimulant din punct de vedere intelectual. (...)“.

⁴ Francis Ford Coppola în “Zoetrope: All-Story”, vol. II, nr. 3/2007, “Youth Without Youth”-The Commemorative Edition, p.16.

⁵ A. O. Scott, “Francis Ford Coppola, a Kid to Watch”, “The New York Times”, September 9, 2007.

⁶ Andra Matzal, „Coppola, din perspectiva românească”, în „Cotidianul”, 12 septembrie 2007.

⁷ Wendy Doniger, “The Eternal Return to Great Neck”, în “Zoetrope: All-Story”, vol.11, nr. 3/2007, “Youth Without Youth”-The Commemorative Edition, pp. 22-23.

⁸ René Marx, « *L’homme sans âge* de Francis Ford Coppola », « *Fenêtres sur Cours* », novembre 2007. http://www.laviedesfilms.com/critique/l_homme_sans_age.htm. Accesat: 8 decembrie 2007.

⁹ Într-un interviu acordat lui Philippe Azoury și Didier Péron, « En quête d’une vérité originelle », apărut în revista « Libération », 14 noiembrie 2007, Coppola mărturisește, însă: « J’avais 66 ans quand j’ai tourné *L’Homme sans âge*. » <http://next.liberation.fr/cinema/0101115053-en-quete-d-une-verite-originelle>. Accesat: 8 decembrie 2007.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Într-un interviu acordat lui Serge Kaganski și Christian Fevret, « Entretien F. F. Coppola-“*L’Homme sans âge*“-11/07 », pentru revista « Les InRocks », 14 novembre 2007, întrebat ce are în comun cu personajul Dominic Matei, cineastul răspunde: « Comme lui, j’ai en moi cette soif de savoir, j’adore apprendre, j’ai envie de mieux comprendre le monde. » <http://www.lesinrocks.com/2007/11/14/cinema/actualite-cinema/entretien-f-f-coppola-lhomme-sans-age-1107-1160232/>. Accesat: 3 iunie 2011.

¹³ Pentru partea lingvistică, de exemplu, lista consultanților la care s-a apelat este remarcabilă: prof. Fabio Scialpi (care apare direct, în film, ca personaj, în secvența intervenției prof. Tucci, interpretat de actorul Marcel Iureș), limbi artificiale: David Shulman, sanscrită și latină: Radu Bercea, babiloniană și egipteană: Renata Tatomir, chineză: Șerban Toader, germană: Ozana Dragomir, armeană: Arpiar Sachian, bulgară: Ben Manoukian. Pentru fiecare segment –de la coloana sonoră, decor, alegerea locațiilor, machiaj, costume, asistenți pentru actori etc., pentru fiecare detaliu, regizorul apelează la profesioniști. A se vedea “*Youth Without Youth. Production Notes*”, ”. <http://static.thecia.com.au/reviews/y/youth-without-youth-production-notes.pdf>. Accesat: 2 aprilie 2011. Enrica Garzilli, într-un material intitulat „Un film su Eliade e Tucci: *Youth Withouth Youth - Un'altra giovinezza* di F. Ford Coppola“, din 8 septembrie 2008, elogiaza personalitatea profesorului

Tessé apreciază că acest film reprezintă: « une synthèse; presque un film somme (...) ».¹⁴ Regăsim aici teme recurente, care apar și în *Jack* (1996), *The Conversation* (1974), în seria *The Godfather* (1972, 1974, 1990), *Apocalypse Now* (1979), *Dracula* (1992): boala ciudată, problema timpului, războiul, iubirea etc. La lansare, filmul nu a fost înțeles. E și firesc, dacă cei care încearcă vizionarea peliculei o vor face fără re-lectura nuvelei lui Eliade și dacă nu sunt familiarizați cu tematica prozei sale fantastice.¹⁵ Suprapunerea de cadre filmice, trecerea aproape imperceptibilă de la un nivel temporal la altul și evoluția personajelor în mai multe registre, în spații diferite, simbolurile care apar explicit în film și jocul cu sensurile lor—trandafirii, oglinda, texte în limbi dispărute, replicile actorilor, secvențial, în aramaică, sanscrită, babiloniană etc., dialogurile lui Dominic cu dublul său, rolul dublu al Alexandrei Maria Lara (Laura și Veronica), elementele de disnarativitate prezente de-a lungul filmului, vor duce cu siguranță la blocaje de înțelegere și decodare. În dezbateră televizată dedicată filmului, moderată de Pierre Zéni la *Canal +*, în cadrul emisiunii « Plein Cadre » invitații cataloghează filmul ca fiind « foisonnant, complexe, symbolique », cu pasaje de neînțeles.¹⁶ Dragoș Cojocaru se întreabă: „A fost întoarcerea maestrului un ‘ghiveci tipic românesc’, un *faux-pas* înecat în prea multă ambiție, confuzie și exces de misticism și filosofie?”¹⁷ Categorie, nu. Coppola nu face decât să transpună în imagini, culoare și sunet, cu mijloace specifice artei cinematografice, un text literar. În contrabalansul spuselor lui Dragoș Cojocaru, Irina Budeanu, plecând de la simetriile reperabile în film, existente și în textul ecranizat, apreciază că versiunea regizorului american este „cel mai autentic și valoros omagiu” adus lui

Tucci și a profesorului Fabio Scialpi, protagoniști în film: „Mi ha davvero emozionato vedere nel film il mio maestro straordinariamente simile a quello in carne e ossa, stesso stile ed eleganza, solo più alto, e stessa enorme cultura....L'assistente di Tucci nel film è un mio ex professore, Fabio Scialpi (...)” <http://giuseppetucci.garzilli.com/2008/09/01/un-film-su-evola-e-tucci-youth-withouth-youth-unaltra-giovinanza-di-f-ford-coppola>. : Accesat: 3 iunie 2011.

¹⁴ Jean-Phillipe Tessé, « Coups de foudre », în « Cahiers du Cinéma », nr. 628, novembre 2007, pp. 18-20.

¹⁵ Referitor la același aspect, al neînțelegerii filmului fiindcă nu este asimilat textul, aceasta implicând lecturi și vizionări plurale, Horia Ion Groza, într-un alt material dedicat peliculei, „Comentarii despre *Tinerețe fără tinerețe*“, apărut în “Origini. Romanian Roots“, nr. 6-7-8 / 2008, p. 43, reamintește: „Mare parte din publicul cititor din România se plictisește citind nuvela. Mare parte din publicul cinefil din America se nedumerește și [se] enervează vizionând filmul.” Emanuel Levy remarcă provocarea pe care o lansează regizorul cu această peliculă încărcată de metafore și simboluri: “‘Youth Without Youth’ provides a field day for film scholars and viewers intrigued by such theoretical approaches as semiotics, structuralism, and psychoanalysis.”

<http://www.emanuellevy.com/review/youth-without-youth-4/>. Accesat: 3 iunie 2011.

Referitor la același aspect al neînțelegerii prozei lui Eliade în America: „Că un om de știință poate fi în același timp om de litere e greu, pentru noi, de acceptat.” —Mac Linscott Ricketts, „Receptarea în Statele Unite a prozei lui Mircea Eliade“, în volumul *Schimbări în lumile ideilor religioase. Mircea Eliade: finalitate și sens*, editor: Bryan Rennie, traducere de Elena Bortă, Criterion Publishing, București, 2009, p. 136. Texte din proza lui Eliade erau disponibile publicului american dinainte de 2007—data lansării peliculei coppoliene, inclusiv nuvela care a stat la baza acesteia, publicată în 1988 în volumul editat de Matei Călinescu, cu o prefață consistentă semnată de acesta: Mircea Eliade, *Youth Without Youth and Other Novellas*, edited and a Introduction by Matei Calinescu, translated by Mac Linscott Ricketts, A Sandstone Book, Ohio State University Press Columbus, 1988.

¹⁶ <http://www.canalplus.fr/c-cinema/pid2959-c-emissions-cinema.html?vid=71282>. Accesat: 20 aprilie 2013.

¹⁷ Dragoș Cojocaru, „Coppola se reinventează via Eliade“, în „Observator cultural“, nr. 237, 18 iulie 2009.

Eliade.¹⁸ Într-un alt context, Jean Tulard îi întreabă, retoric, pe admiratorii seriei *Nașul* de ce Coppola a ales să adapteze textul lui Eliade, pe care-l consideră « une nouvelle alambiquée. »¹⁹ În aceeași linie, criticul Nicolas Marcadé consideră că pelicula este departe de ceea ce poate realiza cineastul american: « un objet étrange, mais auquel il manque la grâce », ²⁰ în timp ce în *Dictionnaire mondial du Cinéma-2011* filmul este apreciat ca fiind « d'un enthousiasme inextinguible et d'une jeunesse de cœur qui le fait renoncer à toutes les recettes à la mode. »²¹ Vaniel Maestosi apreciază că filmul prezintă un delir faustian: „maestro nel trasmigrare anime ed emozioni trascinandolo spettatore in un delirio faustiano (...)”²² Într-o altă cronică, Marco Minniti rezumă filmul ca fiind „un thriller politico con suggestioni fantastiche, passare per una storia d'amore metafisica e con una forte componente onirica.”²³ Raffaele Chiarulli inventariază temele recurente coppoliene: „Il film dialoga con le altre opere del regista più di quanto egli sia disposto ad ammettere (...)”²⁴ Într-o revistă a presei publicată în „Guidasicilia”²⁵ sunt reunite o parte din cronicile apărute cu ocazia lansării filmului în cadrul *Cinema. Festa Internazionale di Roma (2007) nella sezione 'Pemièrè'*. Astfel, Paolo Mereghetti, în „Corriere della Sera” apreciază limbajul cinematografic coppolian, care scoate în evidență trăsături ale textului narativ: „(...) la capacità di reinventare la macchina cinema e la possibilità di creare forme e mondi poetici nuovi.”²⁶ Ceea ce face din pelicula lui Coppola una complexă, destinată, așa cum apreciază majoritatea semnatarilor cronicilor dedicate filmului, nu vizionării singulare, ci a unei pluriplurale. În aceeași linie, Giampiero De Chiara, în articolul semnat în „Libero”, conchide că filmul nu se adresează spectatorului obișnuit: „non solo per lo spettatore medio.”²⁷ Dario Zonta, în „L'Unità” punctează libertatea cu care regizorul american a abordat textul literar și apreciază proiectul ca fiind „ambizioso, sentenzioso e scombinato (...) bizzarro, discontinuo, costruito in totale libertà.”²⁸ Valerio Caprara, în „Il Mattino” apreciază amestecul temelor care au ca punct comun problematica timpului și evoluția umană: „sempre in equilibrio sottile e fascinosa tra lo sviluppo romanzesco e quello metafisico, scivola, però, a poco a poco in un'azzardata spirale che chiama in causa il senso umano/occidentale del tempo e la criptica evoluzione della glottologia.”²⁹ Cronică lui Fabio Ferzetti din „Il Messaggero”, în aceeași linie, inventariză domeniile abordate, trecând prin filosofia orientală și cultura Occidentului: „Una passeggiata filosofica che mescola con disinvoltura le *Upanishad* e *Il ritratto di Dorian Gray*,

¹⁸ Irina Budeanu, „Coppola l-a descifrat cinematografic pe Mircea Eliade”, în „Luceafărul”, nr. 39, 31 octombrie 2007, p. 20.

¹⁹ Jean Tulard, *Le nouveau guide des Films*, tome 4, Éditions Robert Laffont, 2010, p. 245.

²⁰ Nicolas Marcadé, « L'Homme sans âge », în *L'Annuel du Cinéma 2008-tous les films -2007*, Éditions Les Fiches du Cinéma, Paris, 2008, pp. 312.

²¹*** *Dictionnaire mondial du Cinéma, Larousse, édition 2011*, p. 235.

²² Vaniel Maestosi, „Un'altra giovinezza”, <http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&id=7114>. Accesat: 14 martie 2011.

²³ Marco Minniti, „Una rigenerazione ostica e affascinante”, publicat la 20 octombrie 2007. http://www.movieplayer.it/film/articoli/una-rigenerazione-ostica-e-affascinante_3932/. Accesat: 14 martie 2011.

²⁴ Raffaele Chiarulli, „Un'altra giovinezza”, <http://www.sentieridelcinema.it/recensione.asp?ID=712>. Accesat: 14 martie 2011.

²⁵ www.guidasicilia.it

<http://www.guidasicilia.it/ita/main/news/speciali.jsp?IDNews=28236>. Accesat: 14 martie 2011.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

il mito del Superuomo e l'eterno ritorno.”³⁰ La fel, Roberta Ronconi, în articolul din „Liberazione”: „Gioca con le religioni e i loro simboli, fisicizza gli specchi di Dorian Gray, materializza il dualismo yin e yang, le teorie del doppio, l'incontro tra consapevolezza e incoscienza.”³¹ Posibilitățile limbajului cinematografic de a scoate în evidență trăsăturile textului narativ sunt apreciate și de Alessandro Gambino: „Con la libertà creativa e l'indipendenza che da sempre segnano le sue opere e un'amore verso il cinema che emerge da ogni singola immagine, carica di suggestione e di fascino ma mai estetizzante, di questo splendido film.”³² Alte catalogări: Jean-Philippe Tessé, plecând de la „obsesia” cineastului pentru călătoria în timp vede filmul ca « objet bizarre », ³³ « un film inégal »³⁴, pe când Jeffrey J. Kripal, plecând de la amalgamarea unor teme (paranormalul, reîncarnarea, precunoașterea etc.), un “commercial product”³⁵ dar și “a beautiful example of Eliade’s fascination with the paranormal.”³⁶ Definită de Jean-Luc Douin ca o « magie hypnotique », deși periplul/experimentul ezoteric coppolian pare a sta sub semnul *kitsch*,³⁷ cu această peliculă începe și drumul textelor lui Eliade în haină cinematografică, prin lume. Filmul este unul veridic, redând fidel pe ecran universul lui Eliade, cu tot ce semnifică el. Jean-Baptiste Morain³⁸ conchide: « Le film est à la fois de son temps, prophétique et passéiste. » Louis Guichard spune despre regizor: « Sa vigueur retrouvée se double d’une lucidité tragique, quasiment post mortem. »³⁹ Într-un interviu, acordat lui Serge Kaganski și Christian Fevret, Coppola mărturisește, despre perioada filmărilor: « Je débarque avec tout le matériel technique; en revanche, je n’amène personne et je prends les techniciens sur place. Cela me permet de travailler en conditions de légèreté, d’intimité et de liberté aujourd’hui impossible aux États-Unis. »⁴⁰ Despre alegerea unui text de Eliade: « J’aime beaucoup ses nouvelles (...). J’avais l’impression d’être à mi-chemin entre la réalité et un conte de fées. »⁴¹ Într-un interviu acordat lui Philippe Azoury și Didier Péron, despre călătoria în România, Coppola mărturisește: « personne ne savait que j’allais tourner un film et ça m’a donné un sentiment de bonheur et de puissance incroyable, un peu comme un type anonyme qui se balade en ville avec un million de dollars en poche. »⁴² Într-un interviu acordat lui Pascal Mérieau, referitor la același aspect, regizorul adaugă: « Cela faisait partie du projet et c’est aussi ce qui me plaisait (...). Personne ne savait ce que je préparais (...). »⁴³ În altă parte, completează: « J’ai

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² <http://www.offscreen.it/rece/altragiovinezza.htm>, Accesat: 14 martie 2011.

³³ Jean Philippe Tessé, « L’homme sans âge », <http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=10725>, : Accesat: 3 iunie 2011.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Jeffrey J. Kripal, “The Future Human: Mircea Eliade and The Fantastic Mutant”, *Archaeus*, XV (2011), fasc. 1-2. p. 206.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Jean-Luc Douin, « L’homme sans âge : variation sur l’éternelle jeunesse », « Le Monde », 13. 11. 2007, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/11/13/l-homme-sans-age-variation-sur-l-eternelle-jeunesse_977767_3476.html, : Accesat: 3 iunie 2011.

³⁸ Jean-Baptiste Morain, « L’Homme sans âge de Francis Ford Coppola », în « Les Inrockuptibles », no. 624/13 novembre 2007, p. 53.

³⁹ Louis Guichard, « Coup de foudre à Bucarest », în « Télérama », nr. 3018/14 novembre 2007.

⁴⁰ Serge Kaganski, Christian Fevret, « Francis Ford Coppola, retour aux affaires », în « Les Inrockuptibles », no. 624/13 novembre 2007, p. 45.

⁴¹ Mirel Bran, « Je redécouvre ce que j’aimais dans le cinéma au début » (entretien Francis F. Coppola, cinéaste), în « Le Monde », 14 novembre 2007.

⁴² Philippe Azoury, Didier Péron, « Le vieil homme et l’amer », în « Libération », mercredi 14 novembre 2007, p. 29.

⁴³ Pascal Mérieau, « Coppola, le retour », în « Le Nouvel Observateur », 8 novembre 2007.

toujours cru qu'un homme d'affaire devait se conduire en artiste. Je suis désormais en position de faire ce que j'ai toujours rêvé, c'est-à-dire financer mes propres films, en toute indépendance.»⁴⁴ Sau: „E încercarea mea de a mă regăsi ca om, de a mă redescoperi ca artist. Vreau să găsesc Adevărul pentru mine.”⁴⁵ Și, în altă parte: „Am fost încântat să redescopăr în nuvela lui Eliade conceptele-cheie pe care vreau să le înțeleg mai bine: timpul, conștiința și fundamentul fantastic al realității”.⁴⁶ Într-un alt articol, Pascal Mériegeau apreciază că regizorul propune « un film étrange, très séduisant (...) »⁴⁷ Despre povestea filmică, Jean-Luc Douin o vede ca pe o variațiune a mitului eternei reîntoarceri a *prințului tenebrelor*, « le mutant Dominic Matei revenant séduire la fiancée qu'il avait délaissée (...) »⁴⁸, un *kitsch*, « truffé de scènes que les esprits rationnels et les ennemis de l'esthétique gothique jugeront improbables (la séduction de l'espionne de la Gestapo aux jarretelles ornées d'une swastika, le périple ésotérique sur les traces d'une princesse indienne morte des siècles plus tôt). »⁴⁹ Cu acest film, însă, regizorul, ca și Dominic, a redevenit tânăr, redescoperindu-și iubirea vieții: cinematograful.⁵⁰ Despre actorul principal: pentru Guillaume Loison, jocul lui Tim Roth, actorul-fetiș al lui Quentin Tarantino, care prezintă « une composition magistrale »⁵¹ - este mai reușit decât filmul în sine, iar pentru Carlos Gomez filmul este « imparfait. Déroutant et passionnant. »⁵² or, categoric – dar anonim!- « un ratage total ».⁵³ Florence Colombani apreciază că prima parte a filmului oferă reîntâlnirea cu un cineast vituoz: « atmosphère inquiétante, comédiens remarquables, vertige existentiel »⁵⁴, a doua parte evaluând-o ca a fi marcată de un « ésotérisme confus. »⁵⁵ Un articol prezintă un film « de s'enliser dans ce fantasme de remontée aux origines. »⁵⁶ O altă opinie virulentă: regizorul nu e decât un *impostor*: « On n'ose croire qu'il ait mis lui-même la main à cette entreprise qui réunit les pires clichés du genre. »⁵⁷ O alta califică filmul ca « déconcertant », « indigeste », « singulier et parfois touchant », amestec de Welles, Lang, Huston, iar scenariul « déséquilibré ».⁵⁸ O alta îl etichetează ca un *étrange cocktail* « d'ésotérisme, de kitsch, de fantastique, d'histoire, d'amour, de chasse à l'homme »⁵⁹ or « une complexe et laborieuse aventure »⁶⁰ al unui regizor « en panne d'inspiration. »⁶¹ După opinia altuia, e un « divertissement hors d'âge

⁴⁴ Propos recueillis par Samuel Blumenfeld, in « Francis Ford Coppola : retour aux sources », « Le Monde 2 », no. 194, supplément au « Monde » no. 19526 du samedi 3 novembre 2007.

⁴⁵ Ioana Moldovan, „Nevoia de Mircea Eliade a regizorului american Francis Ford Coppola”, în „Caietele Mircea Eliade”, Editura Grafnet, Oradea, nr. 4/2005, p. 175.

⁴⁶ Alex Ulmanu, „Aici filmează Coppola”, în „Evenimentul zilei”, 3 octombrie 2005.

⁴⁷ Pascal Mériegeau, « Quelque part en Europe », în « Le Nouvel Observateur », 15 novembre 2007.

⁴⁸ Jean-Luc Douin, « Variation sur l'éternelle jeunesse », în « Le Monde », mercredi 14 novembre 2014.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ D. H., « Coppola, la simplicité lui va si bien... », în « Marianne », 10 novembre 2007.

⁵¹ Guillaume Loison, « Coppola, le retour », în « France-Soir », 14 novembre 2007.

⁵² Carlos Gomez, « Coppola, ça fait une éternité », în « Le Journal du Dimanche », 11 novembre 2007.

⁵³ *** « Retour de manivelle », în « L'Express », 15 octobre 2007.

⁵⁴ Florence Colombani, « ... Coppola s'enlise », în « Le Point », 15 novembre 2007.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ N. T., « L'Homme sans âge », în « Le Tribune », 14 novembre 2007.

⁵⁷ É. N., « Coup de vieux. *L'Homme sans âge* », în « Le Figaro Madame », 10 novembre 2007.

⁵⁸ N. E. O., « *L'Homme sans âge*. Drame ésotérique de Francis Ford Coppola », în « Le Figaro Magazine », 10 novembre 2007.

⁵⁹ E. H., « Faust en escale à Bucarest », în « Les Echos », 14 novembre 2007.

⁶⁰ Jean-Paul Grousset, « *L'Homme sans âge* (Méli-mélodrame) », în « Le Canard Enchaîné », 14 novembre 2007.

⁶¹ M. M., « L'Homme sans âge. *Francis Ford Coppola en panne d'inspiration* », în « L'Humanité-Dimanche », 15 novembre 2007.

comme un bon alcool, ambré et parfumé. »⁶² Călătoria inițiativă, temă predilectă a filmelor coppoliene sfârșește « en eau de boudin dans des espaces intersidéraux qui sidèrent par leur vacuité », conchide un altul.⁶³ Idei împărțite. Marie-Noëlle Tranchant apreciază filmul ca a fi « fantastique, romantique, philosophique, onirique »⁶⁴, iar în alt material, despre călătoria cineastului în Europa: « Coppola a trouvé dans une nouvelle de Mircea Eliade une matière à la fois étrangère et intime, et il est parti visiter *l'Europe aux anciens parapets*, avec son imagination puissante et liquide comme un flot. »⁶⁵ Într-un interviu acordat de cineast aceleiași, la întrebarea dacă povestea vrea să ne facă să visăm sau să ne punem întrebări, răspunsul regizorului: filmul este « une fable, une parabole qui permet de s'interroger sur notre rapport au réel. »⁶⁶ Filmul este « une oeuvre magnifique, inattendue et improbable », după Yann Calvet⁶⁷, o radiografie a întregii opere coppoliene: « un magnifique autoportrait qui renvoie à toute sa carrière »⁶⁸ Studii consistente și aplicate despre filmografia coppoliană și despre filmul în discuție au apărut în revista « Eclipses-revue de cinéma », nr. 43/2008⁶⁹: Vincent Souladié face legătura între opera lui Eliade legată de mit și filmul cineastului american.⁷⁰ Jérémie Bonheure, plecând de la studiile lui Bachelard despre imaginația materiei și de la polistratificarea temporală a acțiunii filmului/nuvelei, rezumă pelicula în esențele ei, centrată pe « thème métaphysique du temps »,⁷¹ iar Pierre-Allain Moëlllic, raportând pelicula la filmografia regizorului și la stilurile pe care acesta le-a exersat, conchide că filmul reprezintă « une sidérante compilation thématique et stylistique de toute son oeuvre, comme s'il avait fallu tout reprendre, tout remonter pour repartir à zéro. »⁷² Jérôme Lauté face o aplicată corelație între instrumentele muzicale și sunetele atipice folosite în coloana sonoră – sunete de *kamantcheh*, instrument specific iranian – alături de cele de vioară, violă, de pendul, de mașină de scris, efecte electro-acustice, într-un melanj amintind de muzica minimalistă a lui Arvo Pärt și toate susținând tematica paragrafelor filmice pe care le ilustrează.⁷³ Pe un alt palier al analizei, Oana Covaliu consideră, plecând de la postura regizorului și de la cea a personajului, că „lectura textului eliadesc propune (...) convertirea într-o identitate străină, o redefinire a Sinelui prin raportare la universul autorului.”⁷⁴ Textul lui Eliade este, cum apreciază Matei Călinescu, o șansă de a rememora prin intermediul ficțiunii perioada anului

⁶² M.-N.T., « *L'Homme sans âge. Vertiges romanesques* », în « *Le Figaroscope* », 14 novembre 2007.

⁶³ J.R., « *Abscons, trop abscons* », în « *L'Humanité* », 14 novembre 2007.

⁶⁴ Marie-Noëlle Tranchant, « *Rome, stars et publique font leur festival* », în « *Le Figaro* », jeudi 25 octobre 2007, p. 31.

⁶⁵ M. N. T. , « *Au cœur des illusions* », în « *Le Figaro* », 13 novembre 2007.

⁶⁶ Marie-Noëlle Tranchant, « *Coppola: Pour moi, l'art est un risque* », în « *Le Figaro* », mardi 13 novembre 2007, p. 29.

⁶⁷ Yann Calvet, « *Aspects du mythe* », « *Eclipses – revue de cinéma* » nr. 43/2008 - « *Francis Ford Coppola – Spleen et idéal* », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps, p. 119.

⁶⁸ Hubert Niogret, « *L'Homme sans âge. Modernité et nostalgie* », în « *Positif* », no. 561, novembre 2007, p. 49.

⁶⁹ « *Eclipses – revue de cinéma* » nr. 43/2008 - « *Francis Ford Coppola – Spleen et idéal* », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

⁷⁰ Vincent Souladié, « *Mirages des âmes solitaires* », « *Eclipses – revue de cinéma* », op. cit., pp. 42-49.

⁷¹ Jérémie Bonheure, « *L'imagination de la matière: l'eau d'ici et l'au delà* », « *Eclipses – revue de cinéma* », op. cit., pp. 52-58.

⁷² Pierre-Allain Moëlllic, « *Montage, son beau souci* », « *Eclipses – revue de cinéma* », op. cit., p. 72.

⁷³ Jérôme Lauté, « *Sillons ouverts* », « *Eclipses – revue de cinéma* », op. cit., pp. 102-112.

⁷⁴ Oana Covaliu, „*Tinerețe fără tinerețe*. Francis Ford Coppola, un cititor alephic al textului lui Mircea Eliade”, în volumul de „*Studii interculturale*” ale Conferinței Internaționale de Literatură Comparată, de Studii Interculturale, de Lingvistică Contrastivă și de Traductologie, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2007, p. 300.

1938 la fel cum și pentru regizor o ocazie de a-și răspunde unor întrebări: “an opportunity for the author to revisit phantasmatically a dramatic period of his life—the year 1938—with its dream-like ramifications in his memory. (...)”⁷⁵ Alessandro Zaccuri vorbește despre „un po’ di antropologia religiosa transformata in spettacolo”⁷⁶ iar Natalia Aspesi despre „una *spy story* con assassini, giocatori d’azzardo e donna innamorata che ha la svastica sulle giarrettiere (...)”⁷⁷ Într-un alt material,⁷⁸ Brigitte Saint-Georges reproșează cineastului utilizarea forțată a efectelor speciale în scena accidentului lui Dominic: « dans la scène du foudroiement on voit le personnage s’envoler dans les airs, comme aspiré par une lumière puissante, puis retomber lourdement sur le sol et cela ressemble davantage à une explosion qu’à un foudroiement. »⁷⁹ Giovanni Casadio și Daniela Dumbravă, plecând de la complexitatea personajului, fac legătura între mitul lui Faust și mitul sacrificiului.⁸⁰ Roberto Escobar face paralela între Dominic, Faust și Dracula.⁸¹ S. Delorme referindu-se la perioada filmărilor în România, apreciază că regizorul “finds again the romantic Transylvania of his *Dracula* (...)”⁸², pe când Gilles Grand⁸³ amendează nejustificat „modestia” cadrelor filmate în România, Elveția, India care, în film, se limitează la peisaje românești și bulgare retușate în video numeric, apreciate, însă, într-un alt material, de Larisa Ionescu.⁸⁴ I s-a reproșat cineastului, de asemenea, lipsa de stil.⁸⁵ Marzia Gandolfi revine la *Dracula*: „Come il *Dracula di Bram Stoker*, *Un'altra giovinezza* diviene una struggente epopea di amore e morte, una riflessione sul tempo e sull'eternità, un saggio sulla natura del cinema.”⁸⁶ Stéphane Delorme⁸⁷ apreciază că cei doi au în comun explorarea timpului pentru a sărbători regăsirea celor pe care n-au avut timp să le

⁷⁵ Matei Călinescu, “Rereading Mircea Eliade’s Youth Without Youth”, “Religion”, *Volume 38, Issue 4*, December 2008, p. 379.

⁷⁶ Alessandro Zaccuri, „Mircea Eliade, il film di Coppola sulle origini. Un omaggio allo storico della religiosità”, 8 ott. 2007, „Arianna Editrice”, http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=14032. Accesat: 8 decembrie 2007.

⁷⁷ Natalia Aspesi, „Il giorno di Coppola”, „Repubblica”, 21 ott. 2007.

⁷⁸ Brigitte Saint-Georges, « L’adaptation cinématographique de recits littéraires: convergence et complémentarité de deux ensembles sémiotiques », în Cristina Scarlat (coordonator), *Literatura și filmul/Littérature et cinéma*, Editura Junimea, Iași.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ 2008-Varianta video a ediției în limba italiană a filmului, *Il nuovo capolavoro di Francis Ford Coppola. Un'altra giovinezza*, Supliment al “Ciak”, Arnoldo Mondadori Editore, discul 2, (*Contenuti speciali*), versiunea citată.

⁸¹ „Una inutile rinascita. Il rumeno Dominic Matei, colpito da un fulmine, a settant'anni ringiovanisce di colpo Un nuovo Faust, ma Coppola non ha il tocco di 'Dracula' e 'Apocalypse Now'”, în „Il Sole”, 4 nov. 2007.

⁸² Stéphane Delorme, “Rejuvenation. From Youth Without Youth to *Tetro*”, “Masters of cinema: Francis Ford Coppola”, «Cahiers du Cinéma Sarl», 2010, p. 85.

⁸³ Gilles Grand, « *Intonation. Les coupes du monteur Walter Murch, au son et à l'image, dans L'Homme sans âge de Francis Ford Coppola—Écoute-moi sans m'interrompre* », « Cahiers du cinéma », no. 629/décembre 2007, p. 82.

⁸⁴ Larisa Ionescu, „Coppola inventează replici pentru actorii români”, în „Cotidianul”, 5 octombrie 2005.

⁸⁵ Arnaud Hée, « L’Homme sans âge réalisé par Francis Ford Coppola », <http://www.critikat.com/L-Homme-sans-age.html>. Accesat: 8 decembrie 2007.

⁸⁶ Marzia Gandolfi, „Coppola rinnova le forme visive e narrative, recuperando l'incanto dello spettacolo delle origini fino a raggiungere il 'protolinguaggio' del cinema” <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=36233>. Accesat: 12 iunie 2011.

⁸⁷ Stéphane Delorme, « L’Homme qui avait tous les âges », în «Cahiers du Cinéma», no. 628, novembre 2007, pp. 20-22.

iubească, lucru care duce la scindarea personalității lui Dominic: « entre le scientifique qui veut une explication à tout-son côté glacial-et l'homme qui rencontre une femme et veut rester vivant pour l'aimer-son côté chalereux. »⁸⁸ Manohla Dargis direcționează discursul spre problematica dublului: "The double may not exist empirically, but he exists nonetheless, *perhaps* as a projection of a *madman* or the dream of a *dying man*. (...)." ⁸⁹De asemenea, Dominic este văzut ca un "Superman nietzschean"⁹⁰ or un "faustian mutant."⁹¹

Cert este că, literatura lui Eliade fiind, cum apreciază Grid Modorcea, „una din cele mai senzațional-cinematografice proze ale lumii”⁹², regizorului american, plecând de la ea, i-a fost ușor să ne ofere prin acest excurs vizual „o lecție de cinema modern.”⁹³

Concluzii

Citind cronicile apărute în presă și pe site-urile de Internet, putem face o partajare a semnatarilor de opinii: cei care au văzut filmul dar n-au citit nuvela, care se inspiră din alte cronici și interviuri acordate de Co⁹⁴ppola, preluând idei/citate din presă și cei care au văzut și filmul și cunosc textul/problematica scrierilor lui Eliade. Primii au raportat pelicula la filmele anterioare ale regizorului. Ceilalți au avut revelația regăsirii temelor predilecte ale scriitorului român transpuse coerent într-un limbaj filmic bine articulat.

În acest material am ilustrat exhaustiv tabloul receptării de care s-a bucurat filmul cineastului American. O imagine rotundă a ceea ce a însemnat acest film este trasată ținând cont și de articolele publicate anterior.⁹⁵

Bibliografie:

- Aspesi, Natalia, „Il giorno di Coppola”, „Repubblica”, 21 ott. 2007.
- Azoury, Philippe, Didier Péron, « En quête d'une vérité originelle », în « Libération », mercredi 14 novembre 2007.
- Azoury, Philippe, Didier Péron, « Le vieil homme et l'amer », în « Libération », mercredi 14 novembre 2007, p. 29.
- Bonheure, Jérémie, « L'imagination de la matière: l'eau d'ici et l'au delà », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.
- Blumenfeld, Samuel, « Francis Ford Coppola : retour aux sources », « Le Monde 2 », no. 194, supplément au « Monde » no. 19526 du samedi 3 novembre 2007.
- Bran, Mirel, « Je redécouvre ce que j'aimais dans le cinéma au début » (entretien Francis F. Coppola, cinéaste), în « Le Monde », 14 novembre 2007.
- Budeanu, Irina, „Coppola l-a descifrat cinematografic pe Mircea Eliade“, în „Luceafărul“, nr. 39/ 31 octombrie 2007, p. 20.

⁸⁸ Caietul program, versiunea în limba franceză, « Un film de Francis Ford Coppola. L'homme sans âge. (Youth Without Youth) », American Zoetrope-une production SRG Atelier, Pricel et BIM Distribuzione [p.11].

⁸⁹ **Manohla Dargis**, „The Folks You Meet on the Border Between Consciousness and Dreams“, „The New York Times”, version of this review appeared in print on December 14, 2007, on page E13 of the New York edition.

⁹⁰ Jeffrey J. Kripal, „The Future Human: Mircea Eliade and The Fantastic Mutant”, *Archaeus*, XV (2011), fasc. 1-2, p. 208.

⁹¹ Stéphane Delorme, „Rejuvenation. From *Youth Without Youth* to *Tetro*“, „Masters of cinema: Francis Ford Coppola“, « Cahiers du Cinéma Sarl », 2010, p. 87.

⁹² Grid Modorcea, *Filmul românesc în context european*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2005, p. 169.

⁹³ Grid Modorcea, „Eliade și Coppola”, în „Tricolorul”, nr. 1095/2007.

⁹⁴ A se vedea nota 1.

Calvet, Yann, Youri Deschamps (volume dirigé par), « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal ».

Călinescu, Matei, “Rereading Mircea Eliade’s *Youth Without Youth*”, “Religion”, [Volume 38, Issue 4](#), December 2008, p. 379.

Cojocaru, Dragoș, „Coppola se reinventează via Eliade”, în „Observator cultural”, nr. 237, 18 iulie 2009.

Colombani, Florence, « ... Coppola s’enlise », în « Le Point », 15 novembre 2007.

Coppola, Eleonor, *Însemnări de viață*, traducere din limba engleză de Cristina Vizitiu (titlul original: *Notes on a Life*, 2008), Editura Rao, București, 2011.

Covaliu, Oana, „*Tinerete fără tinerețe*. Francis Ford Coppola, un cititor alephic al textului lui Mircea Eliade”, în volumul de „Studii interculturale” ale Conferinței Internaționale de Literatură Comparată, de Studii Interculturale, de Lingvistică Contrastivă și de Traductologie, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2007, p. 300.

Dargis, [Manohla](#), “The Folks You Meet on the Border Between Consciousness and Dreams”, “The New York Times”, version of this review appeared in print on December 14, 2007, on page E13 of the New York edition.

Delorme, Stéphane, « L’Homme qui avait tous les âges », în « Cahiers du Cinéma », no. 628, novembre 2007, pp. 20-22.

Delorme, Stéphane, “Rejuvenation. From *Youth Without Youth* to *Tetro*”, “Masters of cinema: Francis Ford Coppola”, « Cahiers du Cinéma Sarl », 2010, p. 85.

*** *Dictionnaire mondial du Cinéma*, Larousse, édition 2011.

« Un film de Francis Ford Coppola. L’homme sans âge. (*Youth Without Youth*) », American Zoetrope-une production SRG Atelier, Pricel et BIM Distribuzione.

Douin, Jean-Luc, « Variation sur l’éternelle jeunesse », în « Le Monde », mercredi 14 novembre 2014.

D. H., « *Coppola*, la simplicité lui va si bien... », în « Marianne », 10 novembre 2007.

Doniger, Wendy, “The Eternal Return to Great Neck”, în “Zoetrope: All-Story”, vol.11, nr. 3/2007, “*Youth Without Youth*”-The Commemorative Edition, pp. 22-23.

Eliade, Mircea, *Youth Without Youth and Other Novellas*, edited and a Introduction by Matei Calinescu, translated by Mac Linscott Ricketts, A Sandstone Book, Ohio State University Press Columbus, 1988.

É. N., « Coup de vieux. *L’Homme sans âge* », în « Le Figaro Madame », 10 novembre 2007.

E. H., « Faust en escale à Bucarest », în « Les Echos », 14 novembre 2007.

Gomez, Carlos, « Coppola, ça fait une éternité », în « Le Journal du Dimanche », 11 novembre 2007.

Grand, Gilles, « *Intonation. Les coupes du monteur Walter Murch, au son et à l’image, dans L’Homme sans âge de Francis Ford Coppola—Écoute-moi sans m’interrompre* », « Cahiers du cinéma », no. 629/décembre 2007, p. 82.

Groza, Horia Ion, „Comentarii despre *Tinerete fără tinerețe*”, în “Origini. Romanian Roots”, nr. 6-7-8, 2008, p. 43.

Grousset, Jean-Paul, « *L’Homme sans âge* (Méli-mélodrame) », în « Le Canard Enchaîné », 14 novembre 2007.

Guichard, Louis, « Coup de foudre à Bucarest », în « Télérama », nr. 3018/14 novembre 2007.

Ionescu, Larisa, „Coppola inventează replici pentru actorii români”, în „Cotidianul”, 5 octombrie 2005.

J.R., « Abscons, trop abscons », în « L’Humanité », 14 novembre 2007.

Kaganski, Serge, Christian Fevret, « Entretien F. F. Coppola-“L’Homme sans âge“-11/07 », «Les InRocks », 14 novembre 2007.

Kaganski, Serge, Christian Fevret, « Francis Ford Coppola, retour aux affaires », în « Les Inrockuptibles », no. 624/13 novembre 2007, p. 45.

Kripal, Jeffrey J., “The Future Human: Mircea Eliade and The Fantastic Mutant”, *Archaeus*, XV (2011), fasc. 1-2.

Lauté, Jérôme, « Sillons ouverts », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Loison, Guillaume, « Coppola, le retour », în « France-Soir », 14 novembre 2007.

Marcadé, Nicolas, « L’Homme sans âge », în *L’Annuel du Cinéma 2008-tous les films - 2007*, Éditions Les Fiches du Cinéma, Paris, 2008, pp. 312.

Marx, René, « *L’homme sans âge* de Francis Ford Coppola », [« Fenêtres sur Cours »](#), novembre 2007.

Matzal, Andra, „Coppola, din perspectiva românească“, în „Cotidianul“, 12 septembrie 2007.

Mérigeau, Pascal, « Coppola, le retour », în « Le Nouvel Observateur », 8 novembre 2007.

Mérigeau, Pascal, « Quelque part en Europe », în « Le Nouvel Observateur », 15 novembre 2007.

Modorcea, Grid, „Eliade și Coppola”, în „Tricolorul”, nr. 1095/2007.

Modorcea, Grid, *Filmul românesc în context european*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2005, p. 169.

Moëllic, Pierre-Allain, « Montage, son beau souci », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Moldovan, Ioana, „Nevoia de Mircea Eliade a regizorului american Francis Ford Coppola”, în „Caietele Mircea Eliade”, Editura Grafnet, Oradea, nr. 4/2005, p. 175.

Mondadori, Arnoldo, (Editore), *Il nuovo capolavoro di Francis Ford Coppola. Un'altra giovinezza*, Supliment al “Ciak”, discul 2, (*Contenuti speciali*), 2008.

Morain, Jean-Baptiste, « *L’Homme sans âge* de Francis Ford Coppola », în « Les Inrockuptibles », 13 novembre 2007, p. 53.

M. M., « L’Homme sans âge. *Francis Ford Coppola en panne d’inspiration* », în « L’Humanité-Dimanche », 15 novembre 2007.

M.-N.T., « *L’Homme sans âge*. Vertiges romanesques », în « Le Figaroscope », 14 novembre 2007.

M. N. T., « Au cœur des illusions », în « Le Figaro », 13 novembre 2007.

Niogret, Hubert, « L’Homme sans âge. Modernité et nostalgie », în « Positif », no. 561, novembre 2007, p. 49.

N. T., « L’Homme sans âge », în « Le Tribune », 14 novembre 2007.

N. E. O., « *L’Homme sans âge*. Drame ésotérique de Francis Ford Coppola », în « Le Figaro Magazine », 10 novembre 2007.

Patrice, Pavis, *L’Analyse des spectacles-théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Série «Arts du spectacle» dirigée par Michel Marie, Armand Colin, 2010.

Rennie, Bryan (editor), *Schimbări în lumile ideilor religioase. Mircea Eliade: finalitate și sens*, traducere de Elena Bortă, Criterion Publishing, București, 2009.

*** « Retour de manivelle », în « L’Express », 15 octobre 2007.

Saint-Georges, Brigitte, « L’adaptation cinématographique de recits littéraires: convergence et complémentarité de deux ensembles sémiotiques », în Cristina Scarlat (coordonator), *Literatura și filmul/Littérature et cinéma*, Editura Junimea, Iași.

Scarlat, Cristina, „Francis Ford Coppola și Mircea Eliade despre *Youth Without Youth*”, în „Caietele Mircea Eliade”, Asociația Culturală Crișana, Oradea, nr. 5/2006, pp. 71-77.

Scarlat, Cristina, “*Francis Ford Coppola and Mircea Eliade, An Exceptional Tandem—A View from Romania*”, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2 (8), 2008, pp. 207-216.

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, II*, Editura Lumen, Iași, 2011.

Scott, A. O., ”Francis Ford Coppola, a Kid to Watch”, “The New York Times”, September 9, 2007.

Souladié, Vincent, « Mirages des âmes solitaires », « Eclipses – revue de cinéma », nr. 43/2008 - « Francis Ford Coppola – Spleen et idéal », volume dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps.

Tessé, Jean-Phillipe, « Coups de foudre », în « Cahiers du Cinéma », nr. 628, novembre 2007, pp. 18-20.

Tranchant, Marie-Noëlle, « Rome, stars et publique font leur festival », în « Le Figaro », jeudi 25 octobre 2007, p. 31.

Tranchant, Marie-Noëlle, « Coppola: *Pour moi, l’art est un risque* », în « Le Figaro », mardi 13 novembre 2007, p. 29.

Tulard, Jean, *Le nouveau guide des Films*, tome 4, Éditions Robert Laffont, 2010, p. 245.

“Zoetrope: All-Story”, vol.11, nr. 3/2007, ”Youth Without Youth”-The Commemorative Edition.

Ulmanu, Alex, „Aici filmează Coppola”, în „Evenimentul zilei”, 3 octombrie 2005.

Webografie:

<http://www.sentieridelcinema.it/recensione.asp?ID=712>.
www.guidasicilia.it.
<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=36233>.
<http://www.critikat.com/L-Homme-sans-age.html>.
<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&id=7114>.
http://www.movieplayer.it/film/articoli/una-rigenerazione-ostica-e-affascinante_3932/.
<http://www.guidasicilia.it/ita/main/news/speciali.jsp?IDNews=28236>.
<http://www.offscreen.it/rece/altragiovinezza.htm>.
<http://www.emanuellevy.com/review/youth-without-youth-4/>.
<http://www.canalplus.fr/c-cinema/pid2959-c-emissions-cinema.html?vid=71282>.
http://www.laviedesfilms.com/critique/l_homme_sans_age.htm.
<http://static.thecia.com.au/reviews/y/youth-without-youth-production-notes.pdf>.
<http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=10725>.
http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=14032.
<http://giuseppetucci.garzilli.com/2008/09/01/un-film-su-evola-e-tucci-youth-withouth-youth-unaltra-giovinezza-di-f-ford-coppola>.

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)*.

THE MYTH OF SACRIFICE IN LUCIAN BLAGA'S DRAMAS

Alina Luciana OLTEAN

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The universal myth of sacrifice is specific Balkan peoples, but only Romanian ballad he completes the sacrifice master and held high aesthetics. Romanian reasons are the most numerous, and in spring metamorphosis creator is our people's vision of creation, when being between consciousness and stop. Theme offering creation occurs in many people, but only those in Southeastern Europe "have created masterpieces of oral literature from a script so archaic." In "Master Manole" Blaga enriches its myth with modern meanings, especially Expressionist. Expressionism is an artistic movement whose design aesthetic emphasizes the desire to give a new expression of human spirituality. Expressionist writers cultivate the feeling of being metaphysical, vitalistic impulses, existential anxiety. In theater Blaga as expressionist theater, the characters are only symbols for Stihii forces of life. Consequently, on the basis of dramatic conflict will stand contradictions between these forces acting behind the characters, and not psychological or social reasons, the historically determinable. One of the philosophical ideas of human destiny Blaga genius, misunderstood by others because you have to make a sacrifice so great to work to achieve perfection.

Keywords: key, myth, history, sacrifice, metamorphosis, consciousness.

Mitul era definit de Bronislaw Malinovski: „mitul, într-o comunitate arhaică, adică în forma sa vie, originară, nu este o simplă istorie povestită, ci o realitate trăită (...), o realitate vie, despre care se crede că s-a petrecut în timpuri străvechi și că influențează în continuare lumea și soarta oamenilor”¹ ; mitul reprezintă poate, forma cea mai nobilă de concentrare a evenimentelor reale sau plătuite, toate expresie a modului imaginar dar și intrinsec de a analiza, surprinde și releva lumea exterioară și universul interior.

Mitul jertfei este un mit universal, specific popoarelor balcanice, dar numai balada românească îl desăvârșește prin sacrificiul meșterului și prin înalta ținută estetică. Motivele românești sunt cele mai numeroase, iar metamorfoza creatorului în izvor reprezintă viziunea poporului nostru asupra creației, când ființăm între conștiință și limită. Tema jertfei pentru creație se întâlnește la foarte multe popoare, dar numai cele din sud-estul european „au creat capodopere ale literaturii orale pe baza unui scenariu atât de arhaic.”²

În „Meșterul Manole”, Blaga își îmbogățește mitul cu semnificații moderne, mai ales expresioniste. Expresionismul este un curent artistic a cărui concepție estetică evidențiază dorința de a da o nouă expresie spiritualității umane. Scriitorii expresioniști cultivă sentimentul metafizic al ființei, elanurile vitaliste, neliniștea existențială. În teatrul lui Blaga, ca și în teatrul expresionist, personajele nu sunt decât simboluri pentru forțele stihiale ale vieții. În consecință, la baza conflictului dramatic vor sta contradicțiile dintre aceste forțe, care acționează în spatele personajelor, și nu motive psihologice sau sociale, determinabile din punct de vedere istoric. Una dintre ideile filosofice ale lui Blaga este destinul omului de

¹. Vasile Nicolescu, prefață la Mircea Eliade, Aspecte ale Mitului, ed. Univers, București, 1987, pag. XI

² M. Eliade – „Meșterul Manole și Mănăstirea Argeșului, în „De la Zalmoxis la Genghis-Han”, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p.166-192

geniu, neînțeles de cei din jur deoarece va trebui să facă un sacrificiu atât de mare pentru a-si atinge perfecțiunea lucrării. Meșterul își pune întrebarea de ce tocmai el trebuie să facă un sacrificiu atât de mare și de ce i se cere să ucidă când dogma creștină ne învață exact contrariul. Cu toate acestea personajul a ales drumul creației pentru că zidind mănăstirea creatorul se zidește pe sine însuși, se împlinește prin creație. Alegând iubirea, dragostea de viață ar fi însemnat propria sa negare, anulare de creator. Drama începe cu motivul surpării zidurilor: meșterul se luptă șapte ani, luptă zădărnicită de cele șaptezeci și șapte de prăbușiri. Este de remarcat cifra șapte, care în tradiția culturală a popoarelor, numărul șapte reprezintă simbolul perfecțiunii: lumea a fost creată în șapte zile, șapte este numărul continentelor, șapte este un număr simbolic pentru Satana, care încearcă să concureze cu Divinitatea. Șapte constituie expresia cuvântului perfect și a omului deplin realizat.

Revenind la Manole, el caută prin rațiune, prin socoteli să învingă răul. Efortul prelungit și zadarnic este exprimat chiar de meșter: de șapte ani pierde credință, pierde ziduri și somn. Drama personajului este amplificată de conștientizarea caracterului irațional, absurd al jertfei care i se cere: săvârșirea unui act păgân pentru spiritualitatea creștină. Convinși că un duh rău clatină zidurile, sătenii scot sicriele din cimitir și le dau drumul pe apele Argeșului, femeile ies pe malul râului la miezul nopții și sting lumânările în apă pentru a alunga blestemul, subliniind astfel, prin practici magice și sacrificiale, caracterul ritualic al creației. Plasat pe două planuri ontologice, Manole este concomitent un erou mitic, devenind exemplar prin dăruire și jertfă de sine, și unul tragic, a cărui conștiință problematizează esența artei: aceasta este profund morală, dar sacrificiul impus artistului este asociat unui păcat.

Lucian Blaga comprimă datele oferite de partea introductivă a baladei și expozițiunea dramei începe cu motivul surpării zidurilor. Derutat și aproape descurajat de acest fenomen de nepătruns, Manole măsoară și socotește în odaia sa de lucru, în prezența starețului Bogumil și a unui ciudat personaj, Găman. Starețul Bogumil - numele acestuia provine de la numele unei secte, bogumilismul, care este o erezie creștină balcanică din secolul al XI-lea, anunțată prin predicile preotului Ieremia Bogumil. Demonicul reprezintă în estetica expresionistă o categorie a lăuntricului, marcând puterea instinctuală a creației. Bogumil îi pretinde meșterului să creadă fără a cerceta. Aceasta admitea existența principiului binelui sub o aparență diavolească; în folclor, s-a păstrat până în timpurile moderne credința că Dumnezeu și Satana sunt frați. În baladă, ideea jertfei îi era transmisă lui Manole în vis, sub forma unei „șoapte de sus”, adevărată voce divină, care-i anula artistului voința proprie, transformându-l într-o jucărie a sorții. Spre deosebire de textul baladesc, în care Manole accepta și împărtășea tovarășilor săi visul, în piesă meșterul refuză ani de zile ideea sacrificiului, susținând ca este împotriva preceptelor creștine. Conflictul dramei începe în momentul în care intră în scenă Mira, soția lui Manole. Mira cunoaște frământarea interioară a soțului său și a înțeles sfatul starețului Bogumil. Diferența definitorie dintre cele 3 personaje sacrificate (Ana, Mira și Femeia), este că atât Mira, cât și Femeia își asumă zidirea, participă conștient la sacrificiu, în timp ce Ana reprezintă victima. O victimă care se împotrivește, neagă moartea, dar o acceptă fără lamentații.

Conflictul interior pornește pe de o parte, prin pasiunea pentru construcție, pe de alta, intensă dragoste pentru viață, pentru frumusețea și puritatea ei, toate întruchipate de Mira. Manole este obligat de jocul sorții să aleagă între biserică - simbol al Vocației creatoare - și Mira - simbol al vieții, al dragostei, al purității omenești: biserica și Mira sunt cele două "jumătăți" ale personalității eroului. Fără una din ele, meșterul e anulat ca om. Constatăm deci un echilibru perfect al forțelor conflictului, și de aici caracterul tragic al acestuia. Conflictul piesei lui Blaga e tragic pentru că nu există cale de întoarcere. Conflictul nu poate fi soluționat decât prin moartea eroului, o moarte necesară, fără îndoială, iar nu o sinucidere, cum am fi tentați, poate, să credem, sau o moarte accidentală, ca în baladă. Întreaga desfășurare a acțiunii relevă condiția tragică a creatorului aflat în luptă cu propriul său destin.

Drama creatorului are ca punct culminant jurământul care-l face împreună cu meșterii. Unii vor să-l părăsească, dar marele meșter le strecoară în suflet sentimentul unui destin implacabil care cere o jertfă. Hotărârea e pecetluită prin jurământ. După trei zile de așteptare înfrigurată, în care meșterii se istovesc în tot felul de bănuieli de încălcare a jurământului, ale unuia, împotriva celuilalt și ale tuturor împotriva lui Manole, apare Mira. Se face un nou pas spre împlinirea unui destin. Mira însă vine pentru a preîntâmpina un omor pe care-l face răspunzător pe starețul Bogumil. Trecând prin chinuri mai presus de puterea unui om, Manole încearcă să evite jertfirea Mirei, dar zidarii săi îl constrâng cu virtutea jurământului făcut. Ignorarea sinceră a faptului că el a zidit-o pe Mira coincide cu starea de tensiune maximă, apropiată de tranșă, în care Manole execută ritualul sacrificial, la fel ca și în baladă. Manole împlinește destinul, căci patima de a zămisli frumosul e neîndurătoare. În psihologia frământată a lui Manole, momentul hotărârii de a jertfi, reprezintă în ordinea luptei omului cu natura, la scară istorică, momentul transfigurat artistic al neutralizării opoziției dintre natură și cultură. Manole e aici, prin sacrificiul făcut, un erou civilizator, care dă oamenilor o nouă valoare, etern-durabilă, așa cum Prometeu, tot prin sacrificiu, le dăduse focul. Blaga nu părăsește nici o clipă condiția omului. Zidarii trăiesc din plin febra constructivă a celorlalți, dar obsesia vaierului care răzbate din zid și comportarea Mirei în ultimele ei clipe de viață îl robesc tot mai mult. „Mira e personajul de contrast al dramei. Nevasta Meșterului este cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. Mira e femeia-copil, candoarea însăși, e viața pe care o iubește Manole și pe care ea o apără așezându-se cu nevinovăție în calea destinului pe care nu-l înțelege.”³ Tot mai puternică devine conștiința că pentru el, ca individ, sacrificiul nu mai înseamnă izbândă, ci secătuirea tuturor puterilor sufletești. Bolnav de iubirea lui pentru Mira, muncit de inutilitatea sacrificării celei mai de preț ființe, care-i aparținea trup și suflet, în gestul suprem al renunțării nemaigăsind iarăși nici un sens, Manole se răzvrătește împotriva propriei sale fapte și a celui care i-o ceruse și vrea să spargă zidul pentru a-și elibera iubita. Dar zidarii îl opresc: biserica pe care o concepuse, opera pentru care sacrificase totul nu mai aparține autorului ei, ci eternității. „În Meșterul Manole, ideea sacrificiului devine postulatul filozofic al dramei. Creația presupune suferință și jertfă. Creația e mai presus de individ, de fericirea personală, pentru că ea se săvârșește în folosul obștei. Manole înalță o zidire pentru toate sufletele lumii, nefericirea lui, moartea Mirei e obolul creatorului pentru ca opera să se zămislească”⁴

Totul se termina prin gestul de răzvrătire împotriva propriei lui opere. Biserica rămâne dreaptă. Domnitorul vine cu alai să vadă minunea și să se bucure măreția acesteia. O altă deosebire se impune chiar din prezentarea și din onomastica eroilor: „Negru-Vodă” din baladă este denumit numai cu apelativul „Vodă”, fiind un prototip al conducătorului de țară, care vrea să ofere poporului său un monument de artă și un lăcaș de cult inegalabil ca valoare. Chiar dacă exercită o presiune psihologică asupra arhitectului, pretinzându-i să finalizeze proiectul început, domnitorul – în viziunea blagiană – pierde conotațiile negative din textul baladesc, unde el este văzut ca un inițiator trufaș, care vrea cu orice preț să devină ctitorul unui edificiu unic, renumele său să persiste în timp, legat de cel al unui artist genial. Totodată meșterii au comportamente diferite față de Manole, cel mai atașat sufletește de el rămânând al șaselea zidar, care i-a plâns amarnic moartea. Există astfel o similitudine cu Hristos înconjurat de ucenicii Săi, în dificila încercare de a crea o nouă lume, spălată de păcate.

Nu întâmplător Blaga își localizează drama pe Argeș în jos, deoarece reprezintă un timp inițial, fără determinare precisă, în care se încheagă, prin expresia miturilor, situațiile arhetipale, etern repetabile, ale poporului român. Blaga însă, lasă în viață pe meșteri ca pe

³ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 364

⁴ Mircea Vaida, *Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975, cap. XI. Un nou teatru, pg. 330

niște dovezi vii și concrete ale adevărului că marile izbânzi ale omului vor cere neîntrerupt noi și mari sacrificii umane. În esența lor, fiecare dintre zidari e un meșter Manole.

Astfel creatorul intră în conflict cu legile morale și principiile creștine pe care le încalcă deopotrivă: el este sfâșiat de conflictul lăuntric de-a ucide (jertfa fiind cerută de practicile străvechi, impusă prin starețul Bogumil) și patima de a construi, resimțită ca o fatalitate trăită intens, dincolo de limitele firii.

Drama lui Manole reprezintă drama artistului apăsător de umbra timpului. Omului de rând îi stă în putință să-și prelungească existența doar prin mijlocirea procreației. În cazul artistului există o cale superioară celei de natură biologică: creația. „Năzuința meșterului zidar este a poetului care vede natura în prelungirea sentimentelor sale, putem spune, este năzuința artistului „constructivist” despre care Blaga spune că vrea să ajungă absolutul pe drumul său propriu, fără nici o concesie făcută vreunei puteri supranaturale și supraindividuale”.⁵ Zbuciumul său este cu atât mai mare cu cât va trebui să aleagă, fără a se putea împărți. Metafora femeie–biserică trimite la vocația creației, a nașterii. Astfel biserica este simbolul creației care învinge timpul. Femeia este eternă prin destinul ei de a da viață.

Bibliografie:

I. Bibliografia operei și critică:

- Bălu, Ion, *Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1988
- Băgiu, Lucian, *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului*, Editura Imago, Sibiu, 2003
- Blaga, Lucian, *Meșterul Manole*, Editura Eminescu, București, 1977
- Pop, Ion, *Lucian Blaga - Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981
- Eliade Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Ed. Humanitas, București, 2000
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant – *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 2000, vol I-III
- Moraru, Cornel, *Lucian Blaga : convergențe între poet și filosof*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2005
- Idem, *Lucian Blaga: monografie, antologie, comentată, receptare critică*, Editura Aula, 2004
- Tănase, Alexandru, *Lucian Blaga-filozoful poet, poetul filozof*, Ed. Cartea Românească, București, 1997
- Vaida, Mircea, *Afinități și izvoare*, Editura Minerva, București, 1975

II. Site-uri:

- [http://ro.wikipedia.org/wiki/7_\(cif%C4%83\)](http://ro.wikipedia.org/wiki/7_(cif%C4%83))
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Bogomilism>
- http://ro.wikipedia.org/wiki/Me%C8%99terul_Manole

⁵ Eugen Todoran, Prefață la volumul Lucian Blaga, teatru, Editura Minerva, București, 1971

THE WEIGHT OF LINGUISTIC INTERACTIONS IN THE LITERATURE OF ACCOMMODATION

Nicoleta-Loredana MOROȘAN

„Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: This paper aims to show the role played by language shift in the economy of relocation narratives. Reaccounting cross-border experiences, the works pertaining to the literature of accommodation become indicative of the variety of stages characterizing their narrators' process of building up their plurilingual competence. The identification of the different functions undertaken by linguistic interactions all throughout these intercultural encounters enables the analysis of cultural openness manifestation.

Keywords: linguistic interaction, intercultural competence, identity, sense of belonging, representation

Introduction

First issued as a type of personal narrative addressing the quest for adaptation and sense of belonging of Americans settling in France, to the culture of their new home, the literature of accommodation (as presented by Edward Knox in his paper published in *French Politics, Culture & Society* in 2003) progresses on two strains, depending on the French setting chosen by the foreign residents. There is the strain of the province-based writing, the one dealing with the Americans' attempt at seeking out „sensuous experience through food and climate as well as village or rural life as a form of contact with a past soon to be, if not already, lost.” Then, there is the Paris-based writing, tending to „deal more with issues of intellectual and artistic culture, as well as institutional practices.” (E. Knox, 2003 : 95). Expanding the substance of this kind of literature to the literary works of the British writers going through the same experience, we shall analyze the extent to which the linguistic interactions between English (as the mother tongue) and French (the language of the new dwelling-place) account for the array of difficulties overcome by the narrator in the succession of stages leading to his successful accommodation process.

Functions of the Language Shift

The „love letter to Paris and some of the people of Paris” (Peter Mayle) written by Michael Sadler in 2000 was published in France by l'Archipel, bearing the title *Un Anglais à Paris*, and in Great Britain in 2002 by Simon and Schuster Uk Ltd, as *An Englishman in Paris – L'éducation continentale*. From its very title in the English version, or, more precisely, from the coexistence of the English title with the French subtitle, this relocation narrative refers its reader to the importance borne actually by the coexistence of the two languages in the mind of the narrator. The act of acknowledging this twofold linguistic presence its valuable role in the acquisition of the intercultural competence by the British author can but contribute to an accurate understanding of his identity reconstruction process.

The bilingual association of the peritext elements represented by the title of the book *An Englishman in Paris* and its subtitle *L'éducation continentale* gives rise to an entire

intertextual network, internationalizing the cultural journey of adaptation taken by the author by bringing together three locales, The United States of America, the British Isles and France. The title echoes the love-story between the „exuberant American expatriate Jerry Mulligan, a World War II veteran trying to make a reputation as a painter” (*IMDb*), and Lise Bouvier, a French girl, depicted in the Oscar-winning musical romance directed by Vincente Minnelli in 1951, *An American in Paris*. The subtitle, alluding to Gustave Flaubert’s novel written in 1869, *L’éducation sentimentale*, situates the reader plainly in the French literary scene while evoking the insular position setting England apart from the rest of the European continent it belongs to. The British Isles versus continental France, both pertaining to the same continent, anticipate two views upon the world which will be finally reunited thanks to the intercultural competence professed by the narrator. The direct and indirect references made to American, English and French origins through the realization of the two languages in the peritext also anticipates the constant interspersing of French phrases into the discourse that is to be delivered in English.

The omnipresent linguistic interactions stemming from a developed plurilingual competence consist in the irruption of French words and phrases in the English discourse. The causes of their appearance are manifold. They may occur either as language units designating French realities which are not familiar to the Anglophone culture, and in this case they come out of sheer necessity. They may also occur as the continuation of a thought that has just been verbalised in English and prolonged in French, a language shift meant to show the steps taken by the Englishman towards intimacy with the new language, which little by little comes more and more natural to the foreign resident in Paris. They may also be intended as a stylistic reinforcement of already-expressed ideas in English; by resorting to rephrasing in French, the narrator will then show his newly-attained level in the foreign language. And this is to name but a few types of language interactions between English and French.

The book opens on a chapter recalling the narrator’s trip from the English village Abesbury under Lyme to Paris. In fact, this large toponymic framework can be figured out only after perusing the second chapter, as well, as the space-related information must be reconstructed from the recollection of what prompted this journey across the Channel and on what purpose, the whys and the wherefores being therefore disclosed gradually. The initiating sequence set in Dieppe, which will later on be understood as happening on the route to the French capital, consists of a scene whose protagonists are the author and a French cheese. The scene is delightfully humorous, but beyond the humour it is pervaded by, it contains the first element of the constant parallel underlying this relocation narrative: the English and the French realities, as well as the English and the French ways of doing and owning things: „The Englishman looked at the cheese and the cheese looked at the Englishman.” (M. Sadler, 2003 : 1)

The opening sentence, built on two symmetrical clauses, names the two characters who will make the object of this memoir and who are not, as it may seem at first glance, the narrator and the cheese, but the Britishness of the narrator and the Frenchness of the environment he is about to settle down in. The mention of the former in the third person, by means of his nationality, and then of the French milieu he had chosen to immerse himself in by means of a metonymy from the gastronomic field – the cheese, is not insignificant. It dramatically sets a scene of what seems to take the form of a confrontation between the two participants. Yet, while the atmosphere appears to be confrontational, the following chapters of the book will reveal the narrator in the process of building up and strengthening his intercultural competences, those psychological and at the same time sociological skills “enabling people to cope with complex difficult situations engendered by the multiplicity of cultural referents in unequal psychological and sociological contexts” (*cf.* A. Manco, 2000: 49). Thus, what is initially sensed as a confrontational climate will soon give way to a cross-

cultural negotiation in terms of a reshaping process regarding representations of both self and otherness. By enhancing his cultural intelligence (Early, 2002), that is his “capability to deal effectively with people from different cultural backgrounds” (D. Thomas, 2006: 78) - the French one, in this particular case -, the English narrator will equally muse upon the way his mother tongue and the foreign language verbalize reality, by making them meet and coexist as his discourse unfolds.

What follows the first sentence is the confirmation of the tonality embraced by the whole reaccounting of French experiences. This is one of gentle irony towards the new culture interwoven with self-deprecating humour, all combined in an open attitude of critically analyzing while espousing the values of the adoptive territory: „The Englishman was me. The cheese – soft, fat, orange and too big for its box; a rubicund monk against a backdrop of smiling cows – was a Livarot. We were both in Dieppe high street. The cheese knew I was just off the ferry. It knew I wanted it.” (M. Sadler, 2003: 1). The breaking of the symmetrical rhythm characteristic to the inaugural sentence by the length of this next passage speaks volumes of the intercultural openness the book will stand for. The clarifications brought to the identity of the Englishman and that of the cheese are uneven in dimension: there is a concise one for the human being, disclosing that the narrative will actually be a first-person, contradicting the readers in their first impression, and a lengthy one for the cheese, which, after being initially described in terms of texture and visual appearance, will also be personified. The ample scope of this depiction, next to the use of the artistic device of personification, illustrates the importance of this gastronomic product as a vector of iconic elements peculiar to the adoptive culture. In the confrontation atmosphere set out by the inception sentence, the cheese spilling lavishly out of its box may be seen as the new culture imposing itself to the attention of the foreign visitor, whilst already aware that it is coveted. Livarot, the name of the Normand cheese coming from the name of the commune it originates in, is a *culturème*, referring the author to a French reality he had never had access to before through rights of ownership. Thus, in order to fully grasp the tension and importance of this humorous confrontation, the reader needs to be familiar with the place held by the Livarot cheese in the hierarchy of internationally-known cheeses protected by *Appellation d’Origine Contrôlée*: „I’ve never had a Livarot on my own. I’d often given them surreptitious glances as they lounged voluptuously on the marble slabs of shady *crémeries* but, until now, I’d always managed to rein in my enthusiasm with arguments such as: 1, they stink; 2, you can die of them. But today, if I wanted to, I could. *Pourquoi pas* ? I was going to learn my lesson the hard way. Buying a Livarot is one thing; living with one is another kettle of fish. I opened the door of the *épicerie fine*.” (M. Sadler, 2003 : 1).

The linguistic interaction between the English and the French languages does not take long to make its presence felt. The first one consists in the naming in French of the language unit „dairy store”: *crémeries*. Given the above-mentioned confrontation, the presence of the French word is voluntarily actuated by the narrator, as displacing the *fromage* in question from its French environment would have been incongruous. The same explanation is valid for *épicerie fine*, as it refers to a kind of shop destined to sell French-made products; while in its turn, it does have a correspondent word in English, that is *delicatessen*, the German origin of the word would have caused losing the authenticity of the account of the French experience.

The next interaction is represented by the verbal expression *Pourquoi pas*? which casts a totally new light on this confrontation episode placed at the very outset of the book: ”But today, if I wanted to, I could. *Pourquoi pas*?” The French rhetorical question prolonging the feeling verbalised in English emphasizes the likeliness that the narrator’s long-nurtured desire to own a Livarot may become reality. This relaxed continuation in the language of the cheese producers is also a challenge, for as it will soon be made apparent that buying and transporting such cheese is not something to be trifled with.

The purchase of the long-covited produce is related, as it happened, in French: „The proprietor in his long white apron oozed out from the back of the shop where he'd probably been spending the morning humming Georges Brassens to the inmates. He was like his cheeses: large, ripe, and at least 60 per cent fat. „*Je voudrais un Livarot, please*”, I managed to dribble. „*Un colonel, monsieur?*” „*Excusez-moi?*” Livarots, he explained, come in various sizes: S, M, L, XL and, the largest of them all, the *colonel* – the rank indicated by five green strands of raffia tied around his waist like a cummerbund on a Welsh baritone. „*Je prends le colonel, s'il vous plaît*” A whole brigade were brought out on parade, squeezed and lifted to the nose.[...] I left the *épicerie*, my heart beating fast.” (M. Sadler, 2003: 2)

The introductory description of the new agent performing in this scene besides the narrator is presented in English. The proprietor emerges from an atmosphere *supposed* to be marked by a French iconic figure – the songs of the cult songwriter and singer Georges Brassens. The modalisation of what the seller had been doing „where he'd probably been spending the morning humming Georges Brassens to the inmates” through the adverb „probably” is highly relevant in this context, as it shows that the narrator does not actually recount what he had observed that the *vendeur* had been doing, but an action he presumed the latter to be performing: humming Brassens' songs. The presence of the modifier „probably” is first and foremost indicative of the representation held by the English writer regarding the habits of what a social category pertaining to a national culture could be doing while practicing their occupation. By culture, we mean here the significance attached, in the distinction made by Robert Galisson in his work *De la langue à la culture par les mots* between « cultivated culture » and « shared culture », to shared culture (*culture partagée*) which consists in « savoirs et pratiques transmis et partagés par un groupe social qui a une langue en commun » standing at foundation of living in society and taking the shape of “traditions and customs, values, beliefs, rites and representations”. As Galisson puts it, this type of culture is a “*culture action*”, recognizable in undertaken actions and contributing to the construction of a collective identity.

The insight into the narrator's representation horizon on French culture is followed by the physical description of the French seller, achieved by way of a transfer from the cheese features to the human being by means of a simile: „large, ripe, and at least 60 per cent fat.” The conversation is rendered in the language it took place in, that is French. The exchange is brief: the narrator asks for a Livarot cheese: “*Je voudrais un Livarot, please.*” (which he remembers jocularly to have done with some effort, as pointed out by the English comment „I managed to dribble”), the seller replies by a question inquiring what type of Livarot cheese: „*Un colonel, monsieur?*”, whereupon the dialogue already grinds to a halt, on a speech act by which the narrator admits defeat and asks for clarification, as he fails to understand the meaning of the previous question: „*Excusez-moi?*”. The subsequent conversation which the reader is let to believe to have proceeded in French is now narrated in English, as it seems that the linguistic effort would have been too great to have it reproduced entirely in its original language. The narrator supplies his reader with a summary of the Frenchman's utterances under the form of reported speech in English, which revolves around the explanation of what the French *culturème* in relation to Livarot, *colonel*, means. The name of the cheese will be preserved in French, which is signified by the italic characters, as the name also exists in British English, but referring strictly to the military domain. The conclusion of the French verbal exchange related to the purchase of the long-awaited cheese which did not prove to be as simple as it may have seemed at first is however rendered in French: „*Je prends le colonel, s'il vous plaît*”. This scene finishes on a sentence addressing the mood the narrator was in upon leaving the dairy-shop: „I left the *épicerie*, my heart beating fast.” The *culturème épicerie* naming the setting where a heroic plurilingual act has just been accomplished is

preserved, as proof of the new territory where „battles” will be fought and won in the valiant attempt at successfully living intercultural experiences.

Concluding the chapters

Equally important in determining the weight detained by the linguistic interactions in understanding the intercultural journey taken by the narrator is the fact that most of the chapters of this account end in a brief French phrase meant to draw a conclusion in relation with what has been presented along the previous pages. Thus, the first chapter which dwells on the narrator's first experience of buying and carrying an impressive Livarot on his car all the way from Dieppe to Paris, which, for anyone knowledgeable about French cheese, implies subjecting oneself to a pungent smell, ends as follows: „When the colonel, the car and myself finally made it to the motorway toll-booth, the girl behind the desk got a full whack of roof-ripened Livarot between the eyes. I tried to temper her shock with my second French joke. I smiled, as for a photograph, showing my teeth. „*Fromage!*” Jokes travel as badly as cheese.” (M. Sadler, 2003: 5). In adopting the new language of the new country, attempts at linguistic humour are made, which is indicative of the openness to make use and take advantage of any possible transfer between the mother tongue and the language of the new locale. The unfortunate loan translation into French of the English linguistic ritual when taking somebody's photograph, the instruction “Say cheese!”, by the noun “*fromage*”, although unsuccessful in making the lady at the toll-booth smile, is not of little value. It shows the narrator armed with resilience and hardiness in embracing the experiences lying ahead of him in his adoptive country, convinced, as he concludes in the second chapter of his relocation narrative, that „England had been my pillow. *La France serait mon réveil.*” (M. Sadler, 2003: 11).

Bibliography

Early, P. Christopher, 2002, “Redefining interactions across cultures and organizations: Moving forward with cultural intelligence” in *Research in Organizational Behavior*, 24, pp. 271-299

Galisson, Robert, 1991, *De la langue à la culture par les mots*, CLE International, Paris

Knox, Edward, 2003, „A Literature of Accommodation” in *French Politics, Culture & Society*, vol. 21, No. 2, Special Issue: *Déjà Views: How Americans Look at France*, Berghahn Books, pp. 95-110

Manco, Altay A., 2000, « Compétences interculturelles et stratégies identitaires » in *Agora/Débats jeunesse*, No 22, L'Harmattan, Paris, pp. 49 – 60

Sadler, Michael, 2003, *An Englishman in Paris – L'éducation continentale*, Pocket Books

Thomas, David, 2006, “Domain and Development of Cultural Intelligence : The Importance of Mindfulness” in *Group and Organization Management*, Vol. 31, Issue 1, Sage, pp. 78 -99.

IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0043278/synopsis?ref_=ttpl_pl_syn

THE TRIANGULAR DESIRE IN REBREANU'S NOVEL ION

Imola Katalin NAGY

"Sapientia" University of Târgu-Mureș

Abstract: In this study we approach the issue of Liviu Rebreanu's 1920 novel Ion, applying the most important elements and ideas of Rene Girard's theory on mimetic desire. We wish to analyse the extent to which such a lecture is appropriate, and we try to find answers to questions referring to Ion's desire to obtain everything in life as a result of the mimetic desire mechanism. Ion's tragic fall may be interpreted, in our view, as a result of a subtle and subconscious mechanism in which imitating others and assuming others' wishes play a key role.

Keywords: the novel Ion, mimetic desire, wish and desire, imitation, the Other

Una din stereotipiile legate de romanul *Ion* este legată de simbolistica drumului de la începutul și sfârșitul romanului, amintind de timpul care trece nepăsător peste dramele umane și de faimosul mit al eternei reînnoiri. Într-un eseu dedicat lui Rebreanu, *Complexul lui Nessus*, criticul clujean Ștefan Borbély afirmă, în legătură cu mult discutatul timp ciclic rebrenian, că acesta nu e mai mult decât un accesoriu, un element neesențial în devenirea internă a personajelor. Nu cronosul e principiul coagulant, ci erosul. „Cu riscul de a contraria o bună parte a criticii, suntem de părere că succedaneu este și artificul atât de discutatului motiv al timpului ciclic. Ca un cadru exterior, el poate fi acceptat, ... însă deficiența lui principală rezidă în lipsa de tangență cu destinul autentic, adevărat al personajelor, supuse - fără excepție - unui alt fel de timp: timpul capricios, secvențial al hazardului. Cel mai important procedeu de a impune legea este la Rebreanu - cum foarte just sesiza Liviu Petrescu în *Realitate și romanesce* - unul de sorginte tolstoiană - iubirea.” (Borbély, 1995, 36)

Lucian Raicu (1967, 78) scrie, într-o carte despre scriitorul român că „Rebreanu a decis să-i arate nu numai sub puterea alienării, dar și sub un aspect inalterabil uman și într-un anume înțeles să facă din ei niște eroi grandioși, măsurându-se într-o înfruntare de proporții epopeice. Moartea lui Ion nu va fi, astfel, lipsită de un sens tragic. Ion nu putea fi un simplu și vulgar înșelător, ambiția sa era travestită de o mare pasiune, și chiar de un suflu al revoltei vitale.

Dacă Ion rămânea un țăran șiret, fără patimi supreme, fără o mare nevoie de a iubi, care învinge instinctul posesiunii, și-l umanizează, romanul pierdea înalta perspectivă, patosul.” (Raicu, 1967, 78)

Ionel Popa se revendică în continuarea eseului lui Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu* (1967), care pune, pentru prima dată, problema prezenței tragicului în romanele rebreniene. Criticul aplică o grilă de lectură în care se folosește de niște operatori de identificare a tragicului, operatori propuși de Gabriel Liiceanu în volumul său *Tragicul o fenomenologie a limitei și a depășirii* (apărut în 1975 la editura Univers). „Regimul temporal al tragicului este prezentul. Toate personajele tragice au o viață scurtă, dar intensă. Eroii tragici sunt totdeauna tineri, cel mult în pragul maturității ... Viața eroului tragic este o ardere ... această viață este calitativă și de aceea exemplară. Personajele netragice au o viață lungă, fără relief. Este cantitativă.” (Popa, 2006, 96). De la Nietzsche încoace tragicul este pus în relație cu voința. Numai cel cu voință e în stare a provoca destinul și a comite astfel un hybris. „Totdeauna personajul tragic este un personaj dionisiac care trăiește într-o stare de febră care

scurtcircuitează structurile de adâncime. Această stare deschide prăpastia în care trebuie să privești până la fascinație.” (Popa, 2006,97) Probabil că din acest abisal al tragicului se trage preocuparea romancierului pentru psihismul de adâncime. Confuzia dintre tragic și dramatic a făcut ca romanele lui Rebreanu să fie citite drept dramatice cel mult, și nu tragice, crede Ionel Popa. „În tragic forțele care se confruntă sunt de aceeași putere și la fel de îndreptățite, dar sunt incompatibile și nu există învingători și învinși. În dramatic conflictul există între valori apropiate, iar conflictul evoluează în sensul că una din valori copleșește pe cealaltă adjudecându-și victoria ... iar deznodământul generează la nivelul afectivului pesimism sau optimism.” (Popa, 2006, 99)

Primul care intuiește esența tragică a protagonistului din *Ion* este însă Eugen Lovinescu. „Figura centrală a lui *Ion* depășește realitatea: e un țăran conceput mai mare ca natura, expresia tipică a ceea ce numește Nietzsche putere de voință a instinctului de dominație.” (Lovinescu, 1989, 319)

Nicolae Balotă sesizează, în schimb, rolul motivului violenței. „De fapt, romanele lui Rebreanu vădesc o subiacentă obsesie a violenței. Firește, însăși lumea primitivă care constituie mediul predilect al imaginației sale este o lume a violenței. G. Călinescu observase că această sălbăticie fundamentală a sufletului omenesc primitiv care se găsește la temelia marilor epopei clasice a fost zugrăvită cu cea mai rece obiectivitate și cu multă măreție epică de către romancierul nostru ... Violenta este, pentru acest scriitor, o constantă obligatorie, sau o cursă fatală în care cade omul. Ficțiunile sale sunt o ilustrare a unui mit al violenței. Umanitatea sa e aceea a unei brutalități necesare, a determinismului violenței. Eroii săi cunosc prea bine greul pământului și toate cercurile existențiale - îndeosebi cele ale erosului și posesiunii - stau sub semnul sângelui.” (Balotă, 1974, 17) După Balotă, nu avem la Rebreanu, eroi tragici în sensul clasic al termenului, ci victime ale unei tragedii care depășește individualul: „că existențele eroilor din romanele lui Rebreanu devin tragice destine ne-o dovedește nu numai mersul lor fatal spre catastrofă, ci și tot ceea ce ne face să înțelegem corul tragic din jurul lor. Satul joacă în tragedia lui *Ion* rolul unui asemenea cor ... Satul ... este un univers al valorilor. Un univers în care se nimicesc vieți, deci valori, de aici tragedia.” (Balotă, 1974, 17)

Erosul rebrenian este interpretat de către Ion Simuț ca experiență spirituală. Aplicând psihocritica lui Charles Mauron și căutând rețeaua de imagini repetate, metaforele obsedante și figurile mitice care încheagă mitul personal rebrenian, criticul român trage concluzia că mitul personal rebrenian fundamental este mitul cuplului etern, în căutarea căruia se află toate personajele sale majore. „Nu există roman al lui Rebreanu în care iubirea să-și realizeze aspirațiile. În multe cazuri, nu putem întrezări posibilitatea unei armonizări a două ființe. Substanța epică e funciar tragică - un tragism izvorât din energiile dezlănțuite ale erosului tulburat și amenințat de situațiile de criză. Cu toată evidența și aparența de conflict social din romanele sale, nucleul generator al tragediilor și principiul causal al epicului trebuie căutat în scenariul erotic. Această situație dramatică internă (iubirea întreruptă de moarte sau deviată din drumul ei firesc de scopurile sociale sau politice ale individului) exercită presiune asupra gândirii și imaginației. Rezolvarea este o compensație în imaginar fantasma cea mai frecventă pentru erosul rebrenian e cuplul etern.” (Simuț, 1995, 183)

Această îngemănare tragică a dorinței de avere și a impulsului erotic este explicată de Manolescu astfel: „A spune că în centrul lui *Ion* se află problema pământului, mecanismul social al luptei pentru pământ este insuficient și chiar neadevărat. În centrul romanului se află patima lui *Ion*, ca formă a instinctului de posesiune. *Ion* este victima inocentă și măreață a fatalității biologice ... această ființă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă față-n față nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogățească, ci cu un pământ stihie primară la fel de viu ca și omul, având în măruntaiele lui o uriașă *anima*.” (Manolescu, 2008, 603)

Manolescu vorbește de un conflict natural-biologic, care apropie viziunea scriitorului de naturalism, cu atât mai mult, crede criticul, cu cât istoria romanului european notează, în prima jumătate a secolului al XIX-lea o primă fază a romanului realist de relativ optimism social, apoi către sfârșitul secolului, o a doua fază a romanului realist care produce eroi sceptici și dezabuzăți. *Ion* este, în lectura istoricului literar, un roman al eșecului: „marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului și a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredității ... Definiția romanului, ca istorisire a unui eșec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puțin după Primul Război mondial, la noi, ca și în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eșecuri ... aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină victimă.” (Manolescu, 2008, 604) Ideea apare și la Ion Simuț, care apreciază romanul lui Rebreanu ca eșecul căutării nu unei iubiri anume, ci a iubirii eterne: „Conflictul epic din romanele lui Liviu Rebreanu indică de repetate ori, ca o busolă a Nordului, soluția iubirii eterne ca o nostalgie sau o fantasmă deschisă spre metafizic (în *Pădurea spânzuraților*, *Adam și Eva* și *Gorila*). În afara celor trei romane, Rebreanu rezolvă tragic conflictele erotice, tratându-le ca eșecuri (și căutări ratate) ale iubirii eterne.” (Simuț, 1995, 191)

René Girard dezvoltă, în *Minciună romantică și adevăr romanesc*, teoria „imitației”: aplecându-se asupra structurilor narative, Girard susține că domeniile romanești sunt sudate, ele reprezintă fragmente ale unei durate romanești totale, romanele se elucidează unele prin altele, iar scriitorii funcționează ca revelatori unii altora. Girard crede că nu există dorință spontană ci doar una mediată, adică orice dorință este triumphiulară. „Dorința triumphiulară este dorința ce transfigurează obiectul său.” (Girard, 1972, 37) Dorința potrivit altuia sau dorința triumphiulară se bazează pe un subtil mecanism al *imitației*. Există două tipuri de mediere în cadrul dorinței triumphiulare, o *mediere internă* și o *externă*, ele au trăsătura comună că transferă obiectului o valoare iluzorie, suscitând astfel dorința subiectului de a-l poseda. Posesia obiectului produce decepție, astfel există două soluții: proiectarea dorinței asupra unui alt obiect sau schimbarea mediatorului. „La originea unei dorințe se află mereu spectacolul unei alte dorințe, reală sau iluzorie.” (Girard, 1972, 120)

René Girard analizează *dorința potrivit altuia* și funcția seminală a literaturii în romanele lui Stendhal, Flaubert, Proust. „Pentru ca un vanitos să dorească realizarea unui țel e de ajuns să fie convins că un al treilea - căruia îi acordă un oarecare prestigiu - a dorit mai întâi să realizeze un asemenea țel ... La cele mai multe din dorințele stendhaliene, mediatorul dorește el însuși obiectul, sau ar putea să-l dorească: chiar această dorință, reală sau suprapusă, face ca obiectul să fie infinit mai mult dorit de subiect ... Ceea ce înseamnă că e vorba totdeauna de două dorințe concurente. Mediatorul nu-și poate juca rolul de model fără a juca - sau a lăsa impresia că joacă - în același timp, rolul unui obstacol.” (Girard, 1972, 28) Dorințele cele mai puternice sunt cele pătimașe. Stendhal distinge într-*dorința vanitate* și *dorința pasiune*. Structura triumphiulară a dorinței este prezentă și la snobii lui Proust, „adică în locul de intersecție între iubirea-gelozie și snobism. Proust afirmă neîncetat echivalența dintre aceste două vicii. Lumea, scrie el, nu-i decât un reflex a ceea ce se petrece în iubire.” (Girard, 1972, 44)

Dacă încercăm să aplicăm grila de lectură propusă de Girard în *Minciună romantică și adevăr romanesc* asupra romanului pus în discuție aici, putem ajunge la concluzii interesante privind prezența, în textul rebrenian, a unui subtil mecanism al dorinței potrivit Altuia, o dorință-vanitate concurată de o dorință-pasiune, numit de către Rebreanu glasul pământului și glasul iubirii. *Dorința-vanitate* sau glasul pământului se manifestă printr-o formă a medierii externe, altfel spus cu un mediator din altă categorie decât subiectul. În *Ion* putem identifica mai multe etape ale desfășurării dorinței potrivit Altuia. Subiectul dorinței-vanitate este Ion, obiectul e, de fapt, averea (concretizată apoi în pământuri, substituite la nivelul figurației umane prin persoana Anei), o viață mai bună prin avere.

La început, rolul de mediator pare să-l aibă Herdelea, care îi arătase lui Ion calea: perspectiva că ar putea avea o viață mai bună. La acest nivel, avem de-a face cu o formă de mediere externă. Rolul învățătorului în evoluția destinului lui Ion este analizat cu finețe de către Ion Simuț în capitolul *Ion, „fiul” lui Herdelea* din volumul *Revizuire*. Ion Simuț (1995, 198) lansează ideea că responsabilul moral pentru eșecul lui Ion ar fi învățătorul Herdelea. „Ceva esențial a scăpat criticii în interpretarea lui Ion, posedat al pământului. Obsesia lui provine, desigur, din înclinația naturală a unui om instinctiv, privat de obiectul dorințelor sale, până la exasperare ... proiectele de acțiune ale lui Ion sânt stimulate și sugerate de învățătorul Herdelea. De fapt, Ion se comportă ca un fiu adoptiv al învățătorului.” (Simuț, 1995, 198) Simuț sugerează că Ion este manipulat, la modul inconștient, de Herdelea, care vrea să-și ia revanșa în fața preotului. De altfel începutul romanului e grăitor și în acest sens: în spațiul circumscribit de drumul spre Pripas, Hristosul de tinichea și casa învățătorului și cea a Glanetașului, prima referință umană e chiar Herdelea. În acest sens cei doi, Herdelea și preotul, devin agenții morali ai acțiunilor și ai destinului flăcăului, iar ucenicia lui Ion pe lângă învățător va fi de rău augur: „Vinovăția - scria Freud - este sentimentul indus de o violență necomisă. Acest tip de vinovăție îi aparține învățătorului. El îl sfidează pe preot prin acțiunile lui Ion ... Într-un fel, tânărul țaran este delegatul său în această dispută - o dispută însă în care Ion și-a găsit propria miză și propria motivație. În acest teritoriu al motivației și al mobilurilor interioare, familia Herdelea îl influențează diabolic pe Ion, îi catalizează pornirile violente.” (Simuț, 1995, 200-201)

Există, în romanul lui Rebreanu, numeroase scene care par să susțină ideea potrivit căreia Herdelea ar fi unul din mediatorii dorințelor lui Ion. „*La cină familia Herdelea dezbătuse amănunțit întâmplarea și cu toții căzuseră de partea lui Ion, și pentru că li-e vecin, și pentru că feciorul Glanetașului era mai deștept decât toți flăcăii din Pripas. Discuția o încheiasă Titu, declarând grav:*

„Bine-ar face să-i tragă o sfântă de bătaie” (Rebreanu, 2006, 51), sau, în altă parte, *„toată familia Herdelea era cu trup și suflet de partea lui Ion. Ziceau că bine a făcut dacă a zgâlțâit puțin pe butoiul cela de George. De ce să-și bată joc de un băiat cumsecade ca Ion?”* (Rebreanu, 2006, 68). Apoi, după ce Herdelea fiul (un substitut al tatălui) îi arată calea cea mai facilă de a se îmbogăți, rolul de mediator pare să fie luat de Vasile Baci, e vorba, și aici, tot de o mediere externă. „*Titu, în realitate, nu prea înțelegea nici încăpățânarea lui Ion de-a lua pe Ana, și nici pe a lui Vasile Baci de a nu i-o da. El vedea în amândoi niște țărani deopotrivă de treabă, între care nu e nici o deosebire. Dacă Ion n-are avere, în schimb e mai dezghețat și mai harnic, ceea ce face uneori cât o moșie. Deoarece însă rolurile de povătuitor îl măguleau, se sili să găsească un sfat bun care să-l ridice în ochii flăcăului.*

„Dacă nu vrea el să ți-o dea de bunăvoie, trebuie să-l silești!” zise Titu după un timp, nehotărât puțin...

Flăcăul tresări. I se păru că în minte i s-a deschis deodată o dără luminoasă care îi arăta lămurit calea.” (Rebreanu, 2006, 102-103)

Potrivit teoriei lui Girard, dorința-vanitate adică, în cazul nostru, dorința pentru pământ manifestată prin invidie e o formă de mediere externă, unde mediatorul face parte din altă categorie decât subiectul. Poziționarea actanților în această schemă a dorinței triumphiulare subiect-mediator-obiect se prezintă, în romanul lui Rebreanu, astfel: Ion (subiect) → Herdelea/Vasile Baci (mediator) → pământ-avere /Ana (obiect)

Vasile Baci își împlinește perfect rolul de mediator, fiindcă se află în posesia obiectului râvnit de subiect și se opune dorinței acestuia. Baci e piedica cea mai mare în planul lui Ion: „*Eu nu vreau să știu de alde calici țanțoși care umblă să-i împuieze capul.*” (Rebreanu, 2006, 45) Liviu Malița îl definește pe Vasile Baci ca adversarul lui Ion, „o construcție în oglindă ... au destine simetrice opuse.” (Malița, 2000, 99) De asemenea criticul vorbește de rivalitatea erotică dintre Ion și George Bulbuc: stăpân al femeii dorite de Ion,

George poartă *masca totemică a Tatălui*¹, Ion raportându-se la George nu ca la un frate, ci ca la un tată invidiat.

Gestul lui Ion repetă, imită, de fapt, gestul lui Baciuc, cândva și el fecior sărac, dar căsătorit cu o femeie cu avere: „Era un bărbat silitor Vasile Baciuc când se găsea în toane bune. A avut o viață grea și plină de trudă, dar s-a ținut totdeauna printre frunzași. Părinții nu i-au dat decât sufletul dintr-însul. S-a înșurat cu o fată bogată și urâtă, dar a iubit-o ca ochii din cap, căci ea îi întruhipa pământurile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor. Bogăția îi deschisese mai mare dragostea de muncă. Râvna de a agonisi îi puse stăpânire pe suflet ... împreună cu nevasta, Vasile Baciuc a înmormântat o parte din sufletul său propriu. Îi slăbi pofta de muncă ... Ce agonisea acum dădea pe băutură ... Numai moșia îi era mai dragă ca odinioară ... În Ion simțea un vrăjmaș. Cum a fost dânsul în tinerețe, așa e feciorul Glanetașului azi. Îi vrea averea. De aceea fierbea de ură chiar numai văzându-l.” (Rebreanu, 2006, 66)

Dorința de a avea pământ sau dorința de a se îmbogăți se naște în sufletul eroului nu întâmplător: Ion are în față un model - un mediator - pe care-l invidiază, evident, la nivel subconștient. Frustarea lui Ion e cu atât mai mare cu cât familia lui avusese avere, dar tatăl prăpădise zestrea nevestei, în loc să o sporească. El încearcă, probabil, să recupereze un trecut bogat, înstărit, mai bun al familiei.

Atât Ion cât și Vasile Baciuc sunt conștienți că demersul lui Ion nu e unul singular, Ion repetă, imită ceea ce Baciuc făcuse în tinerețe. Scopul e același - îmbogățirea. „Zvârcolirile acestea îi aduceau totdeauna aminte pe Ana și pe Vasile Baciuc, și-l întăreau. Se simțea înfrânt și neputincios, iar simțământul acesta îi aprindea sângele și-i umplea creierii de planuri și hotărâri care mai de care mai năzdrăvane ... râdea însă când își amintea de făgăduința lui că o va lua de nevastă (pe Florica, n.n.). Cum s-o ia, dacă toată zestrea ei e un purcel jigărit și câteva bulendre vechi? Dragostea nu ajunge în viață ... Dragostea e numai adaosul. Alceva trebuie să fie temelia. Și îndată ce zicea așa, se pomenea cu gândurile după Ana.” (Rebreanu, 2006, 90)

Calea către avere aleasă de Ion este însă una mult mai perfidă: „așa își chibzuise dânsul calea pentru a sili pe Baciuc să i-o dea. Ca să izbutească, trebuie s-o ia domol. Altfel i se primejduiau planurile ... acum știa bine cum are să-l silească. Numai să nu-și piardă răbdarea. Graba strică treaba. Fără dibăcie și fără șiretenie nu ajungi niciodată la mal.” (Rebreanu, 2006, 109).

Gelozia, invidia, ura sunt forme ale medierii interne. Invidia este, potrivit definiției date de Max Scheler „sentimentul de neputință ce se opune efortului pe care-l facem pentru a dobândi un anume lucru, datorită faptului că aparține altuia.” (Scheler apud Girard, 1972, 33) Gelosul la Stendhal, snobul la Proust și bovaricul la Flaubert sunt imitatori care copiază ființa a cărei obârșie, avuție le invidiază. Invidia și ura joacă un rol cheie în acțiunile întreprinse de Ion și Dani. Girard subliniază rolul pe care îl are *imitația* în dezvoltarea personalității eroilor, spre exemplu dorința lui Julien Sorel de a mânca la masa stăpânilor.

Un element cheie în întreținerea dorinței triumphiulare, alegerea mediatorului poate fi determinată de un criteriu negativ, ca la Proust și la Dostoievski (Girard, 1972, 86). Un astfel de criteriu negativ care declanșează dorința este absența invitației, refuzul brutal al altuia poate declanșa dorința obsesivă. Astfel, în *Ion* refuzul lui Vasile Baciuc de a o mărita pe Ana cu Ion declanșează un mecanism obsesional. Orgoliul lui Ion poate fi perceput ca o formă puternică a dorinței-vanitate din perspectiva mecanismului teoriei lui Girard. Orgoliul este

¹ În opinia lui Malița toată evoluția lui Ion ar fi o continuă competiție și măsurare cu un tată totemic nedefinit, pe care vrea să-l învingă și să-l anihileze, și pentru că tatăl natural își ratează funcția de tată, Ion ipostaziază figura Tatălui totemic în diferiți avatari concreți - Vasile Baciuc, George Bulbuc, Herdelea - tocmai cei pe care noi îi identificăm ca fiind mediatorii dorințelor lui Ion.

acel tip de relaționare cu lumea care va conduce, într-un final la pierderea echilibrului și alterarea relației sănătoase cu realitatea. Ion „atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare ... *se simțea atât de puternic, încât să domnească peste tot cuprinsul.*” (Rebreanu, 2006, 63)

Dorința-pasiune sau glasul iubirii, dorința erotică, manifestată prin gelozie este o mediere internă, unde actanții fac parte din aceeași categorie: „egalitatea tot mai intensă, apropierea de mediator, am spune noi, nu dă naștere bunei înțelegeri, ci unei concurențe totdeauna mai ascuțite.” (Girard, 1972, 152) După ce își atinge scopurile și pune mâna pe averea lui Baci, dorința-vanitate cedează locul dorinței-pasiune, intervine medierea internă, în care subiectul e tot Ion, obiectul e Florica/întruchiparea iubirii, iar mediatorul e George (de data asta mediatorul face parte din aceeași categorie, căci Ion nu mai e sărăntocul de altădată). Locul lui Baci-mediatorul - e luat de George Bulbuc, cel care se află în posesia obiectului dorit de Ion, adică Florica. George Bulbuc, ca mediator al dorinței nu doar că posedă obiectul râvnit, dar e și un obstacol pentru subiect. În medierea internă mediatorul are un rol dublu, instigator al dorinței, strajă de neînduplecat. Ingredientele dorinței-pasiune sunt invidia, gelozia pe fondul unei imense solitudini. Girard leagă obsesiile erotice, erotismul de solitudine: „Am găsi aici cu siguranță dubla neputință pentru comuniune și solitudinea ce caracterizează toate activitățile subiectului care dorește, în stadiul paroxistic al medierii interne.” (Girard, 1972, 174)

Rivalitatea lui Ion cu George se sprijină pe o inconștientă dorință de imitare a lui George, afirmă Liviu Malița, care vorbește de trei momente de transfer de personalitate, când George își iese din sine (bătaia de la horă, căsătoria cu Florica și crima: anihilându-l pe Ion, George intră în destinul fatal al acestuia (Malița, 2000, 263). În lectura propusă de Malița, George ar fi cel care îl imită, îl invidiază pe Ion. Însă în această accepțiune, ar trebui să inversăm și funcțiile actanților din schema dorinței-pasiune: Ion ar trebui să se afle în posesia ființei pe care o râvnește George. Or, situația se prezintă tocmai invers, în partea a doua a romanului cu atât mai mult. Gelosul din *Glasul iubirii* este Ion, iar mediatorul-obstacol, cel care posedă femeia dorită de subiect, este George.

Gelozia lui Ion este evidentă în scena în care află că Florica și George se căsătoresc. La vestea că Florica se mărită cu George Bulbuc, Ion se înfurie peste măsură: „*Cum se mărită și de ce? Își zise furios ca și când cineva i-ar fi furat cea mai bună și mai mare delniță de pământ.*” (Rebreanu, 2006, 284)

Odată dorința de avere, vanitatea satisfăcută, intervine o altă dorință, la fel de intensă, dorința de iubire sau pasiunea. A poseda avere și a fi iubit, a asculta de glasul pământului dar și de glasul iubirii par a fi calea către fericirea supremă. Dorința de iubire și dorința de avere, dacă ar fi satisfăcute, ar putea da subiectului senzația posesiunii supreme, senzația atotputerniciei. Dar știm de la Girard că dorința de atotputernicie e, de fapt, cea mai sigură cale spre autodistrugere. „În universul medierii interne, dorința de atotputernicie, ca și dorința de a fi atotștiutor, conțin în ele însele germenii eșecului. Dorinței îi lipsește obiectul în momentul când pare că îl posedă, căci - devenind vizibil - dă naștere unor dorințe rivale care i se opune ... Dar stăpânul, din dorință în dorință, este atras spre spectacolul suprem al atotputerniciei. Deci merge totdeauna spre propria lui distrugere.” (Girard, 1972, 179)

Schema dorinței-pasiune (subiect-mediator-obiect) se prezintă astfel în romanul lui Rebreanu: Ion → George Bulbuc → Florica. Imitația are un rol primordial în geneza dorinței. Gelozia e un fel de imitare a dorinței rivalului. Personajul Ion este o ipostază a lui Don Juan. Adevăratul Don Juan nu e liber, aflăm de la Girard, nu poate să nu-i pese da Alții (Girard, 1972, 69). Pe de altă parte, știm din *Arta comparației*, că „Don Juan este mai aproape decât oricare personaj din tipologia clasică de *mască*.” (Chioaru, 2009, 100) Or, dorința triumfiară este tocmai asumarea acestei măști, acestei alte identități, asumarea dorințelor Altuia, transferul de identitate și de dorință bazându-se tocmai pe aceste subtile mecanisme ale invidiei și geloziei pentru ceea ce Altul (mediatorul) are, dar subiectul nu.

Iubirea e strâns legată de prezența rivalului și e subordonată geloziei. Ion începe să umble după Florica după ce are revelația dureroasă a faptului că aceasta e soția lui George. În *Iubirea și Occidentul* Denis de Rougemont observă că orice pasiune se hrănește din obstacolele care îi sunt opuse și moare când acestea lipsesc, dorința putând fi definită, în această logică, ca dorința de obstacole (de Rougemont apud Girard, 1972, 189). Rezolvarea situației conflictuale care ia naștere din această confruntare de dorințe este un tragică și conduce, după Girard, la moarte: „adevărul dorinței metafizice este moartea. Acesta este sfârșitul inevitabil al contradicției care generează o asemenea dorință -semnele vestitoare ale morții umplu operele romanești. Dar semnele rămân totdeauna echivoce atât timp cât profetia nu s-a realizat. Îndată ce moartea este prezentă, ea luminează drumul parcurs; îmbogățește interpretarea pe care o dăm structurii mediatizate; dă un sens deplin numeroaselor aspecte ale dorinței metafizice.” În experiența care se află la originea medierii, subiectul își descoperă viața și spiritul ca o slăbiciune extremă. De această slăbiciune vrea să fugă în divinitatea iluzorie a Altuia. Subiectului îi e rușine de viața și spiritul său. Desperat fiindcă nu-i zeu, caută sacrul în tot ce-i amenință viața, în tot ce-i contrariază spiritul. Așadar este atras mereu spre ceea ce poate umili și până la urmă distruge ce-i mai măreț și mai nobil în ființa lui.” (Girard, 1972, 286)

Trecerea de la vanitate la pasiune, afirmă Girard, trece prin Thanatos (Girard, 1972, 42). Teoria dorinței triumphiulare se verifică, în textul rebrenian, și din acest punct de vedere, fiindcă subiecții dorinței triumphiulare nu-și pot rezolva conflictul decât prin moarte, iar finalul romanului este semnificativ din acest punct de vedere.

Nu parvenirea socială în sine este obsesia fundamentală a personajului principal din Ion, ci *căutarea fericirii*. „Drama romanului Ion se derulează pe trei planuri distincte - drama pământului, drama iubirii și drama datoriei. La o analiză atentă, toate aceste compartimente pot fi unite într-una singură, drama neîmplinirilor,..., drama neîmplinirii în dragoste.” (Horvat, 2002 44). Pentru Ion proprietatea înseamnă și posesiune, o împlinire de ordin biologic și psihologic a pământului dar și a femeii. Drama lui Ion constă în faptul că, deși poate poseda și birui două femei, cea pe care o iubește nu e soția lui. Acest fatalism, această nefericire întru iubire, această imposibilitate de a accede la o iubire împlinită, la o stare de profundă armonie, e un element esențial la Rebreanu, Ion fiind un personaj care iese din tiparele comportamentale comune. Schema este una clasică, fiind vorba de clasicul triumphi conjugal. Putem conchide, așadar, că romancierul se conectează la un tipar arhetipal: e vorba, în fond de o narativă în care evoluează un arhetip donjuanesco, și câteva arhetipuri feminine fundamentale, iar una din grilele de lectură posibile la care textul se pretează este tocmai această abordare prin prisma Erosului și Thanatosului în regim tragic, respectiv prin prisma dorinței triumphiulare, cu toate componentele acesteia (mediator, dorința potrivit Altuia, imitația, conflictul dintre vanitate și pasiune rezolvat prin moarte).

BIBLIOGRAFIE:

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide, Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974.

Borbély, Ștefan, *Grădina magistrului Thomas*. Eseuri, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.

Chioaru, Dumitru, *Arta comparației*, articole, eseuri și studii de literatură română și comparată, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.

Girard, René, *Minciună romantică și adevăr românesc*, în românește de Alexandru Băciu, prefată de Paul Cornea. Editura Univers, București, 1972.

Horvat, Săluț Liviu *Rebreanu-Ion*, Cluj-Napoca, Dacia, 2002.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, postfață de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1989.

- Malița, Liviu, *Alt Rebreanu*, Editura Cartimpex, Cluj, 2000.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Popa, Ionel, *Scrisori despre Liviu Rebreanu*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006.
- Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, București, 1967.
- Rebreanu, Liviu, *Ion*, prefață de Lucian Pricop, tabel cronologic de Ilderim Rebreanu, Editura Liviu Rebreanu, București, 2006.
- Simuț, Ion *Revizuri*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

NEO CALIBAN¹, LOOKING FOR MODEL!**Elena PÂRLOG**

"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: 60s generation prose is formed between the need for truthful, creating a structure able to complete the book of history and the need for magic, for anti-Utopia, incomprehensible, metaphorical language. Although trained in taste for the literature of socialist realism, involved and partisan, that makes its presence felt in the way the authors start their careers, they develop their novels by the taste of modernist literature.

Keywords: 60s generation, prose, magic, anti-Utopia, modern

1. Generația '60

Demonstrația pe care ne dorim să o dezvoltăm, anume aceea a faptului că prozatorii generației '60 creează într-un mod specific și că în scrierile lor se regăsesc aceleași problematici, tratate în manieră personală, pleacă de la afirmația pe care o face Nicolae Breban într-un eseu de-al său, afirmație plină de regret și care cuprinde, atipic pentru scriitor, referirea la întreaga generație în interiorul căreia acesta a debutat. Astfel, el spune: „Generația noastră literară, ce s-a afirmat la începutul anilor '60, nu a avut maeștri sau a avut proști maeștri./ Nu am avut maeștri în ceea ce privește profesiunea literară și a trebuit să ni-i alegem de aiurea, din rândul morților, înșilor ce au scris într-o limbă străină, la distanțe enorme fizice și culturale, austrieci ca Rilke, nordici ca Thomas Mann sau Thomas Hardy, îndepărtați și bizari ca Gogol, Dostoievski, Cehov, Nietzsche”². Afirmația cu tonalitate de lamentație cuprinde drama unei întregi generații literare, dramă pe care au surprins-o deja sau au încercat să o surprindă lucrările Sandei Cordoș³ sau ale Anei Selejan⁴. Nu vom relua aici aspectele

¹ Partea italicizată din titlu parafrazează un articol aparținând lui Petru Dumitriu și apărut în revista „Gazeta literară”, în numărul din ianuarie, 1957. Intitulat „Caliban, du-te la școală” și încheiat apoteotic prin autodenunțul „și eu am fost Caliban”, articolul are menirea de a disocia între felul de a scrie dinainte și după 1944. Caliban, în concepția lui Petru Dumitriu, este tânărul scriitor care ignoră gustul publicului și riscă să-l plictisească doar de dragul de a scrie cartea preferată în maniera preferată, pe care și-o definește prin raportare la unul dintre scriitorii cunoscuți pe care îl ia drept magistru. Îndemnul din titlu se referă la necesitatea ca scriitorii secolului XXI să renunțe la obsesia modelelor și să scrie în stilul propriu, impus de obiectivul realizării unei literaturi de masă prin preluarea unor subiecte în strânsă legătură cu dorințele oamenilor muncii, așa cum cerea doctrina realismului socialist. Din punctul său de vedere, așa cum se exprimă în articolul la care am făcut referire, singura școală literară viabilă este cea a realității luptei muncitorești pentru crearea omului nou, nu căutarea vreunui stil sau a vreunei raliere la vreun curent. Prefixoidul neo face trimitere la cartea lui Petru Dumitriu, *Noi și neo barbarii* (1958), în care prin neobarbari el îi înțelege pe toți cei care se opun rețetei literaturii realist socialiste. Cu toate că ideile sale vor avea un răsunet deosebit în rândul tinerilor care îl cunosc, o perioadă, prin intermediul paginilor manualelor (romanul său, *Drum fără pulbere*, apărut în 1951, intră rapid în manualele școlare, ca model de literatură realist socialistă), el se va dezice categoric de ideile enunțate aici, după 1989.

² Nicolae Breban, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, București, Editura Allfa, 2000, p. 98.

³ Facem trimitere la lucrarea *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012. În lucrarea amintită, Sanda Cordoș arată felul în care partidul unic a reușit să rupă legăturile literaturii române cu literatura europeană considerată decadentă prin spiritul ei melancolic. Un capitol distinct al lucrării, intitulat *Corifeii*, este

evidențiate de cele două autoare în demonstrația lor, ci vom accentua asupra a două fenomene considerate de noi definiții pentru generația urmărită, iar afirmația lui Breban surprinde aceste două piste.

Mai întâi, acesta se plânge de lipsa de modele, căreia îi corespunde, în planul istoriei literare, fenomenul de „asanare” a literaturii române, practicat de noua putere de la București, după 1944. Începe din ultimii ani ai războiului o perioadă în care așezarea bazelor omului nou înseamnă ruptura completă de trecut și raportarea la noi modele. Este momentul în care toată literatura românească interbelică este pusă la zid prin intermediul unei prime liste de autori interziși, publicată în Monitorul Oficial în 1945. Tot ce creaseră gânditorii, scriitorii și artiștii români în perioada dintre cele două războaie mondiale, dacă nu lăuda noua orânduire, este catalogat drept fascist⁵ și închis în depozitele bibliotecilor publice pentru o reevaluare (fenomen care se va petrece după 1960) sau ars în piața publică.

Mai apoi, citatul din Nicolae Breban surprinde câteva nume pe care reprezentanții generației din care face parte îi consideră drept modele. Pentru a ne referi strict la proză, vom relua numele lui Thomas Mann și Thomas Hardy, romancieri reprezentând realismul de tip clasic. Aceștia își propun să creeze o realitate care să stea sub semnul autenticității, prin aceasta înțelegând și construirea unui erou cu o structură complexă dată de înclinația acestuia către reflecție, fapt care dă prozei adâncime. Poate că forma lor extremă de manifestare o constituie însăși proza celui care este considerat, în egală măsură, constructorul și deconstructorul realismului, James Joyce, un autor la care șaizeciștii au acces doar prin intermediul fragmentelor de roman traduse în revista „Secolul XX” sau, indirect, prin traduceri din Faulkner.

Numele realiștilor sunt completate de cele ale „bizarilor”, așa cum îi numește Breban. Bizareria prozatorilor la care se referă autorul eseului citat vine, pe de o parte, din conformarea spațiului care îi produce la noua doctrină literară impusă de comuniști⁶, iar pe de altă parte din nota de magie, de superstiție apărută, așa cum afirmă Dostoievski, „din mantaua lui Gogol”, pe care o poartă cu sine prozele acestora. Caracterul alambicat al acestui tip de proze, bazat pe o funcție metaforică a limbajului, este ușor acceptat de oamenii de cultură români din mai multe motive. Mai întâi, așa cum arată și Eugen Negrici în lucrarea *Iluziile literaturii române*, el este în concordanță cu modul de a percepe realitatea a unui spațiu cultural puternic îmbibat de ezoterism și chiar cu un oarecare exercițiu în această privință⁷. Apoi, acest tip de proză dă autorilor șaizeciști posibilitatea de a se exprima alegoric, construind astfel un roman de tip tezis, în sensul de text promovând o anumită idee, așa cum

dedicat felului în care scriitorii de primă mărime ai literaturii române, asemenea lui Mihail Sadoveanu sau Tudor Arghezi, fac concesii socialismului și denaturează sensul dezvoltării literaturii române, devenind modele uneori toxice pentru scriitorii în devenire.

⁴ Ne referim la studiul intitulat *Literatura în totalitarism*. Dintre volumele acestuia, volumul I, subintitulat *Întemeietori și capodopere*, București, Editura Cartea Românească, 2007 și al V-lea, *Literatura în totalitarism. 1957 – 1958* arată clar felul în care este nevoită să se dezvolte proza românească de după 1944.

⁵ Exista o modă a timpului, conform căreia tot ce nu era comunist era catalogat, aproape în mod automat, drept fascist. Modalitatea aceasta maniheistă de a divide literatura, mai ales, nu se manifestă doar în spațiul blocului comunist, ci și în Occident.

⁶ Dacă modalitatea de a scrie a germanicilor, a occidentalilor, la modul general, era suprapusă modelului literaturii române interbelice, dominată de figurile lui Maiorescu și Lovinescu, diabolizate de comuniști din cauza strădaniei lor de a sincroniza actul literar românesc la putreda burghezie occidentală, modelul rus este permis datorită faptului că el aparține sferei culturale la care se raportează noua putere de la București.

⁷ Amintim cititorilor prozele lui Vasile Voiculescu sau ale unui Mihail Sadoveanu, care promovează această încărcătură magică latentă în sufletul românesc.

apare această noțiune definită în lucrarea lui Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, care (romanul) se înscrie în logica secolului XX, o perioadă puternic îmbibată din punct de vedere ideologic. În sfârșit, proza bizară arată descoperirea importanței cititorului, fenomen care are la bază ideile care compun estetica receptării și care, în spațiul cultural românesc, intră prin intermediul reprezentanților Școlii de la Konstanz, W. Iser și Jauss. Preluând aceste idei, prozatorul, mai ales, este din ce în ce mai conștient de necesitatea de a-și fideliza publicul, căruia îi oferă o modalitate de a se răzbuna pe reprezentanții puterii. Realizând jumătate de drum către cititorul avid de dreptate, prozatorul, prin intermediul vocii naratorului, își exprimă cifrat nemulțumirea la adresa potențailor vremii⁸, iar cititorul completează cu propria experiență de viață, devenind astfel un element necesar al procesului de facere a textului. Mai mult sau mai puțin conștient, romancierii pregătesc terenul pentru receptarea la noi a romanelor politice ale realismului magic sud-american, născute aproximativ în aceleași condiții istorice și care devin repede o modă în deceniile șapte și opt ale secolului trecut.

Pentru a concluziona, putem spune că definitorie pentru reprezentanții generației '60 este dezvoltarea între două repere: James Joyce, întruchipând nevoia de istorie, de veridic, de recuperare a realității prin intermediul textului cu un puternic caracter reflexiv și Gabriel Garcia Marquez reprezentând bizareria, inexplicabilul, ezotericul care le permite să ocolească piedicile cenzurii și să-și scoată textele, avertizând asupra caracterului lor esențial uman.

2. Modelul rus și lipsa de modele

La fel ca Fănuș Neagu, Sorin Titel, Nicolae Breban, Nicolae Velea, Radu Cosașu sau Dumitru Radu Popescu, tânărul George Bălăiță își începe adevărata formare odată cu anii școlarității, în război, și și-o definitivează în plină epocă de manifestare a comunismului, lucru care duce la o nevoie acută de înțelegere și de explicare a realității de dinainte și de după 1944, momente bazate pe sisteme de valori complet diferite. Anii războiului sunt prezenți în scrierile lor ca un moment de schimbare radicală a societății, de raportare a prezentului la trecut, cu scopul evidențierii superiorității noului, deci urmând linia realismului socialist și implicând, în subsidiar, ideea exprimată de Constantin Țoiu în *Memoriile sale*, aceea a nevoii de dublă adaptare, la „dinainte” și „după”, care poate explica modalitatea duală a acestora de raportare la putere. O întâmplare hazlie, dar extrem de sugestivă pentru eforturile depuse pentru definitivarea procesului intens de rusificare, este cuprinsă în ultimul volum al scrierii amintite și redă un dialog petrecut pe 25 noiembrie 1958, la editura P.C.R. Din punctul nostru de vedere, comentariile sunt inutile: „Redactora care traducea *Istoria lumii* tradusesese numele Margueritte de Navarre ... cu Margareta Navarskaia, așa, în rusește. [...] Întrebând-o pe aceeași redactoare basarabeancă unde ajunsese *Istoria lumii*, ea îmi răspunsese că a ajuns la ... Alexandru Macedonski./ – Cum?! am făcut, tresărind./ – Alexandru Macedonski ... a repetat ea./ – Macedon! am corectat-o. Macedonski e un poet român./ – Aveți voi așa un poet ... Macedonski?! a întrebat ea în culmea mirării”⁹.

Mai mult decât războiul, scriitorii la care am făcut referire anterior par să fie afectați de ceea ce s-a numit „obsedantul deceniu”, prin aceasta înțelegând literatura proletcultului din deceniul al șaselea al secolului trecut. Pentru a ne susține afirmația, vom invoca doar câteva din titlurile nuvelor prin care prozatorii șazecești își fac debutul în literatură, titluri grăitoare pentru nevoia acestora de inventariere și de explicare corectă a realității, de activare obiectivă a memoriei, atât a celei individuale, cât și (mai ales în nuvelele de debut) a celei colective,

⁸ Acesta este motivul pentru care, mai târziu, Eugen Negrici, în lucrarea citată, ajunge să afirme că romanele lui Constantin Țoiu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu sau George Bălăiță sunt citite, mai degrabă, pentru felul în care descriu închisorile comuniste sau viața lipsită de orizont din spatele Cortinei de Fier. În aceeași măsură, acest fapt ar putea reprezenta motivul pentru care, după momentul 1990, acest tip de roman nu mai este apreciat.

⁹ Constantin Țoiu, *Memorii întârziate*, București, Editura Cartea Românească, 2009, p. 137.

nevoie care se revendică literar din modelul prozei reflexive, numit de noi Joyce. În 1958, George Bălăiță debutează în ziarul local al partidului, „Steagul roșu”, cu schița *Pământ*, redactată în stilul realismului socialist, proză extrem de rar pomenită în biografii și care nu influențează felul în care acesta scrie ulterior. El însuși își consemnează debutul abia în 1960, an în care publică *Doi oameni și amintirile*, în revista „Luceafărul”, pentru a debuta editorial în 1964 cu volumul de povestiri *Călătoria*, în care protagoniștii sunt oamenii simpli din locurile în care și-a consumat tinerețea, așa cum singur mărturisește: „primele povestiri n-au fost scrise ca să fie publicate cu orice preț. Nici vorbă. Scriam despre țărani fiindcă îi cunoșteam. Dar într-un fel aparte. Eram orășean, băiat de orășeni veniți din țărani! [...] Fiindcă îi citisem, îi citeam cu atenție și îi simțeam afini pe scandinavi, pe americani, pe clasicii ruși, îmi era familiar nu atât «țăranul», cât omul în datele lui inițiale, structură în esență «rurală»”¹⁰.

Abia volumul *Conversând despre Ionescu*, apărut în 1966, cuprinde o proză referitoare la anii războiului, *Întoarcerea eroului cunoscut*. La fel se întâmplă și cu ceilalți colegi de generație, care debutează sub semnul prozei scurte. Fănuș Neagu, de exemplu, publică, în 1959, volumul *Ningea în Bărăgan*, ale cărui nuvele sunt inspirate de primii săi ani ca profesor de română. Ștefan Bănuțescu, în 1960, scoate volumul *Drum în câmpie*, o colecție de proze realiste inspirate de viața oamenilor din lunca Dunării, în timp ce Sorin Titel urmărește viața țăranilor din vestul țării în volumul din 1963, *Copacul*. Exemplele ar putea continua, dar, pentru a nu oferi prea mult spațiu acestei prezentări, ne vom opri aici, sperând că am surprins deja o linie definitorie.

Fenomenul de impunere a „mărețelor cuceriri din domeniul literaturii ale poporului rus”, care vine la pachet cu „marea întovărire” din 1944, debutează, așa cum am anticipat deja, cu o perioadă de golire a terenului literaturii române. Acest proces s-a realizat prin negarea valorilor literare atât europene, cât și românești, unicul motiv fiind pactizarea cu dușmanul prin neaderarea la lupta de clasă. Sunt puse astfel, pe aceeași listă neagră, căutate în bibliotecile publice și particulare și arse în piața publică nume precum James Joyce, Virginia Woolf, Rilke, Proust, Valéry, dar și Bacovia, Camil Petrescu, Arghezi, Blaga, Barbu și lista ar putea continua: „după august 1944, vreme de un deceniu și mai bine, cultura noastră s-a tot golit; personalități interbelice de prestigiu: filosofi, sociologi, lingviști, scriitori, artiști au fost puși la index, au fost scoși din circuitul germinativ al valorilor, au fost mutilați ori stopați în aventura culturii scrise, a creativității și cunoașterii”¹¹. Înverșunarea care stă la baza demersului de golire a istoriei literaturii unui popor este explicată prin intermediul unei sintagme care cuprinde dezideratul noii mișcări populare și care are rolul de a asigura participarea masivă a poporului descoperit de scriitor după coborârea lui din „turnul de fildeș” în care l-a închis vechea burghezie decadentă. Sintagma la care facem referire este cea a „literaturii maselor”, prin care reprezentanții partidului înțeleg o creație pe înțelesul oamenilor simpli, un instrument cu rolul de a indica acestora care le sunt dușmanii, cum le pot recunoaște uneltirile și cum anume pot lupta împotriva lor, cu alte cuvinte, o creație partinică, angajată, o unealtă în educarea poporului și în formarea „omului nou”.

Procesul la care am făcut referire este evidențiat și de un scriitor polonez, el însuși reprezentant al unei generații literare anterioare celei urmărite de noi și arată faptul că tiparul impus de „Maica Rusie” s-a respectat întocmai în toate țările din „blocul socialist”, nu a fost doar specific României. Astfel, observator din interior al fenomenului, ajuns în Occident, el

¹⁰ *Cubul este gândit. Sfera e ivită din neant*, interviu realizat de Tania Radu și publicat în „Flacăra”, nr. 40, din 5 octombrie 1984, apud George Bălăiță, *Opere III, Marocco (II)*, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 322.

¹¹ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949 – 1951*. vol. I, *Întemeietori și capodopere*, București, Editura Cartea Românească, 2007, p. 25.

va întări și completa motivele apariției listei din 1945 din Monitorul Oficial: „lupta împotriva cosmopolitismului se manifestă în democrațiile populare prin faptul că doar unii vechi scriitori apuseni, recunoscuți drept «progresiști în epoca lor», se recomandă spre a fi traduși și editați (de exemplu, Shakespeare, Balzac, Swift); în schimb, se recomandă și trebuie traduși și editați toți vechii scriitori ruși, cu puține excepții”¹².

Fenomenul la care fac trimitere atât cercetătorii români, cât și Czesław Miłosz este dovedit din plin de articolele din presa vremii. Dacă în primele numere ale ziarului „Scânteia”, principalul organ de presă al Partidului Muncitoresc Român, se cerea schimbarea învățământului universitar românesc, astfel încât tinerii să fie educați în spiritul libertății și împotriva fascismului¹³, „Viața românească”, „revistă a Societății Scriitorilor din România”, patru ani mai târziu, susținea faptul că literatura română nu mai poate fi ceea ce a fost până în acel moment și arăta, fără urmă de îndoială, într-un articol referitor la noua poezie, ce modele trebuie să adopte noii scriitori și de cine trebuie să se ferească¹⁴. Deși se face strict referire la poezie în articolul de față, am decis să cităm o parte din acesta, care conține idei pe care le-am considerat reprezentative pentru felul de a gândi literatura în epocă. Acest proces s-a manifestat și asupra felului în care literatura este predată în școli. Elevii din perioada anilor 1950 își aduc aminte de lipsa manualelor sau de prezența în cărțile de română a unor lungi fragmente din literatura rusă, fragmente greu de înțeles pentru un copil nefamiliarizat cu realitatea care a dus la apariția acestor texte. Simptomatic pentru felul în care este privită literatura considerăm a fi un fragment de articol apărut în ziarul băcăuan „Steagul roșu”, articol intitulat „Să îmbunătățim continuu procesul de învățământ – Pe marginea consfătuirii cadrelor didactice din orașul Bacău”. Deși datat 1953, articolul arată, fără urmă de dubiu, felul în care se desfășurau orele în acea perioadă, subliniind obiectivul major pe care partidul unic îl urmărea prin procesul de școlarizare: „la școala Nr. 4 băeți, clasa a IV-a în legătură cu bucata «Pipa lui Moș Mitrea» cu prilejul căreia s’a discutat despre planul de electrificare a țării noastre”¹⁵.

Drept urmare a influențelor de la centru, ziarul partidului în teritoriu din care am citat anterior, un ziar care arată latura îndreptată spre economic a vieții Bacăului, face loc, în paginile sale, unei scurte rubrici nesemnate (în opinia cercetătorilor fenomenului, aceste rubrici sunt expresia directă a liniei partidului), intitulată „Ce să citim”. Publicată, aproape invariabil, în pagina 2, aceasta conține până în anii 1955 – 1956, titluri care apar aproape exclusiv la Editura Cartea Rusă. Cităm la întâmplare din aceasta: *Strada oțelarilor*, de Olga Marcova (nr. 3 (1482)/ 10 ian. 1953), *Strada mezinului*, de Lev Cassil și N. Polianovschi,

¹² Czesław Miłosz, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1999.

¹³ Facem trimitere la numărul din 25 septembrie 1944 al publicației, la un articol intitulat „Tineretul Universitar Democrat din România” și publicat în pagina 2.

¹⁴ Facem trimitere la articolul lui N. Moraru, „Elemente noi în poezia românească”, în care se spune: „Poezia din preajma războiului, ca și din vremea lui, purta o puternică notă de singularizare, de fugă a scriitorilor de viață, de teamă de a ataca problemele ei. Lirica românească, ca oricare alta în fază de decadență, se manifesta în cadrul strâmt al acelor «eterne tristeți», al problemelor sufletești în cea mai mare parte reduse doar la speculații prețioase, ducând direct într-un câmp abstract prin conținut, ermetic-formalist în formă, adresându-se doar unui cerc închis, restrâns, fără nicio aderență cu poporul, cu masele, utilizând un limbaj savant, imagini forțate. Un caracter decepționist, lipsit de orice perspectivă și elan de viață se degaja din poezia măștrilor vremii, din versurile formal răscolitoare ale lui Tudor Arghezi, din poezia rece și cizelată până la mortificare a lui Mihai Codreanu, din lacrimile fascizante ale lui N. Davidescu, din abstracțiunile inumane ale lui Ion Barbu”, în „Viața Românească”, anul I, nr. 1, iunie, 1948, p. 154.

¹⁵ *** „Să îmbunătățim continuu procesul de învățământ – Pe marginea consfătuirii cadrelor didactice din orașul Bacău”, în „Steagul roșu” nr. 5(1484) din 13 ianuarie 1953, p. 3.

operă distinsă cu premiul Stalin (nr. 39 (1518)/ 21 februarie 1953), *Opere alese*, de A. S. Serafimovici (nr. 80 (1559)/ 8 aprilie 1953), *Însemnările unui partizan*, de P. Ignatov (nr. 81 (1560)/ 9 aprilie 1953), *Pământ deștelenit*, de M. Solohov, *Onoarea*, de G. Bașirov, *Oamenii ogoarelor colhoznice*, de P. N. Anghelina, *Se luminează la Zabolotie*, de I. Brali (nr. 103 (1582)/ 7 mai 1953) și lista continuă.

Printre scriitorii români care sunt agreeți de partid și ale căror lucrări sunt oferite drept modele oamenilor muncii băcăuani prin intermediul acestei rubricuțe se numără: Marin Preda, *Desfășurarea*, Eugen Jebeleanu, poemul *Bălcescu*, Al. Jar, *Comitetul de acțiune* fragment redat din romanul *Marea pregătire*, Petru Dumitriu, *Prietenul Sava*, Zaharia Stancu, *Dulăii*. Trebuie precizat faptul că scriitorii români care sunt agreeți de partid în perioada de dinaintea destalinizării fac concesii masive liniei impuse de acesta, singurul lor scop fiind acela de a obține beneficiile pe care, începând cu 1949, puterea le pune la dispoziția scriitorilor care sunt de acord să-și vândă condeiele¹⁶. Raliați realismului socialist din convingere, așa cum fac Mihail Sadoveanu, dar și Th. Neculuță, poetul comunist neînțeleș și injust criticat de putreda burghezie, Al. Toma, poetul de casă al partidului sau din necesitate, precum Petru Dumitriu, unul dintre prozatorii reciclați de comunism sau Marin Preda, toți aceștia devin modele, de multe ori nesănătoase (a se vedea ecourile produse în epocă de proze precum *Mitrea Cocor*, *Ana Roșculeț*, *Drum fără pulbere*) pentru tinerii prozatori, determinând apariții romanistice precum *Oțel și pâine*, de Ion Călugăru, *Temelia*, de Eusebiu Camilar și, de ce nu, *Bărăgan*, de V. Em. Galan, romane care se studiază intens în facultățile de litere din țară și din care manualele de după 1957 redau fragmente însemnate cantitativ.

Acestea sunt numele pe care partidul unic le consideră suficiente pentru formarea tinerilor și pentru educarea muncitorilor lumii noi, nume de care, mai târziu, odată cu liberalizarea cuvântului, șaizeciștii se dezic de multe ori. De fapt, nu doar numele conta¹⁷, cât capacitatea scriitorului de a prezenta publicului o utopie: a omului simplu, mulțumit cu traiul pe care partidul i l-a făcut posibil, ale cărui puteri sunt puse în slujba depășirii planului. În felul acesta, partidul dorea să redea poveștile din spatele fotografiilor stahanoviștilor, imagini prezente în fiecare număr al publicațiilor centrale și locale. Că ziarul local, important instrument de propagandă, este citit în fiecare familie și că aceste nume își pun amprenta asupra tânărului George Bălăiță, influențându-i, poate, gustul pentru lectură, este demonstrat cu prisosință, în opinia noastră, de faptul că, în 1958, tânărul cu veleități auctoriale își încredințează spre publicare prima producție literară tocmai acestui ziar.

3. Între James Joyce și Gabriel Garcia Marquez

Amprenta puternică pe care perioada școlarității o lasă asupra devenirii scriitoricești a generației '60 este vizibilă în felul în care aceștia debutează. Gustul reprezentanților ei pentru proza scurtă este explicat de Eugen Simion prin aplecarea lor spre real și prin ucenicia

¹⁶ Ne referim aici la textul unui act normativ, „Hotărârea ședinței plenare a CC a PMR asupra stimulării activității științifice, literare și artistice”, publicată în ziarul „Scânteia”, XVIII, nr. 1337/ 29 ianuarie 1949, hotărâre prin care sunt introduse 15 premii anuale în valoare de 2000 de lei pentru lucrări valoroase, asigurarea familiilor membrilor Academiei R.P.R., înființarea Fondului literar al scriitorilor R.P.R., un fond de ajutorare materială a scriitorilor, sume prevăzute în buget și destinate dezvoltării artelor și științei. Ni se pare important de precizat faptul că, în 1948, membrii titulari ai Academiei R.P.R., fosta Academie Română, „Secțiunea de Știința Limbii, Literatură și Arte” sunt: G. Călinescu, Gaal Gabor, Iorgu Iordan, Emil Petrovici, Al. Rosetti, Mihail Sadoveanu și Al. Toma.

¹⁷ În lucrarea Sandei Cordoș la care am făcut referire anterior, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012, tocmai capitolul *Corifeii* arată faptul că reprezentanții puterii comuniste făceau un titlu de glorie din ralierea la valorile comunismului a scriitorilor de primă mărime ai perioadei modernismului interbelic, încercând să crediteze astfel demersul lor de înnoire a literaturii și nu numai.

gazetărească pe care și-o fac majoritatea¹⁸, adică tocmai prin nevoia de cunoaștere și de înțelegere a mecanismelor realului, care îi va face să aprecieze și să preia modelul Joyce în construcțiile lor românești. Același aspect este reluat și de Ioan Holban, care concluzionează astfel asupra debutului majorității exponenților acestei generații literare: „Proza, spre deosebire de poezie, s-a desprins mai greu de «normele» deceniului șase și pentru faptul că majoritatea tinerilor romancieri și-au făcut ucenicia în reportaj, învățând să răspundă prompt imperativelor ideologice ale momentului”¹⁹.

Încercând să sintetizăm cele afirmate până în acest moment, vom spune că prozatorul generației '60 este un rebel. Deși este format în spiritul realismului socialist pe care îl cunoaște prin intermediul promovării excesive a cărții ruse și a câtorva „capodopere” românești impuse de către partidul unic, deși este conștient că trebuie să scrie în maniera impusă de linia oficială pentru a se putea întreține, el este un rebel. Observând realitatea și transpunând-o în imaginea înțepenită a reportajului, el nu face altceva decât să-și adune materialul pentru o carte numai a sa, una a începutului de lume, în care cititorul va putea re-crea prin actul lecturii istoria deformată de ideologia comunistă. Din acest punct de vedere, el este un Caliban.

Portretul pe care tocmai l-am început este completat cu influențele pe care tinerii șaizeciști le suferă în perioada studenției, perioadă destul de tulbură, în care realismul socialist încearcă disperat să se mențină în fața nevoii, din ce în ce mai puternice, de reinstaurare a autonomiei esteticului în detrimentul literaturii patriotarde impusă de „ochiul vigilent al partidului”²⁰. Astfel, puși să studieze romane precum *Bărăgan*, de V. Em. Galan sau *Drum fără pulbere*, de Petru Dumitriu, ei se vor îndrepta spre literatura cu specific istoric și spre opera clasicilor români (mai ales Mihai Eminescu, atât de bine reciclat de Ion Vitner), abandonându-se cumva în trecut, un trecut negator pentru pornirile lor creatoare. Acestea se vor manifesta în tematica obsedantă a reprezentanților generației '60 și în modalitatea în care aceștia vor realiza dezvoltarea de la proza scurtă către roman.

Astfel, în nuvelele și povestirile de debut ei vor recupera imaginea pământurilor natale, folosind ca personaje oamenii simpli și punând accent pe particularitățile lor de limbaj sau pe cutume. Îi amintim aici, spre exemplificare, pe Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel sau George Bălăiță, pe care i-am pomenit mai devreme și asupra cărora se apleacă și Eugen Simion, în studiul *Scriitori români de azi*, în care evidențiază tocmai faptul că prozele de debut radiografiază ținuturi ale României, în încercarea de recuperare a unei matrici naționale, definitorii, acțiune pe care Eugen Negrici o explică prin activarea unor mituri paseiste ale Vârstei de aur și ale Paradisului pierdut, care duc la exacerbarea valorii literaturii din perioada interbelică.

În romanele lor, însă, prozatorii șaizeciști se vor ocupa, cu insistență, de raportul scriitorului cu realitatea și de sondarea profunzimilor omului obișnuit, opus personajului schemă pe care îl propunea literatura deceniului anterior. Cu alte cuvinte, utopia omului senin, împlinit pe care o oferea literatura deceniului șase este combătută de o antiutopie prezentă în romanele (mai ales) apărute după 1965. Aceste construcții epice avansează imaginea omului care se întreabă asupra sensului devenirii sale și care are tendința de a se interioriza, ca modalitate de ieșire din schematic, din searbăd, după modelul lui Stephan Dedalus. Prozatorii acestei generații redescoperă importanța personajului. Tipurile propuse de aceștia sunt naturi

¹⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, București, Editura Cartea Românească, 1984.

¹⁹ Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 8.

²⁰ Ne referim aici la titlul primului capitol al lucrării Anei Selejan, *Literatura în totalitarism. 1957 – 1958.*, titlu care parafrazează o expresie dintr-un editorial apărut în „Gazeta literară”, nr. 2 (148)/ 10 ianuarie 1957, intitulat „Adevărul fundamental” și care, în viziunea autoarei lucrării, anunță bătălia pentru reinstaurarea autonomiei esteticului, care se face cu binecuvântare de la centru.

umane complexe. I-am putea enumera în acest loc pe învățătorul Horia Dunărințu, personajul absent al romanului *Vânătoarea regală*, de D. R. Popescu, doctorul Tisu sau Andrei din *Pasărea și umbra* de Sorin Titel, Marcu Crăciunescu sau Ivo Filipovac din romanul *Femeie, iată fiul tău*, Dan Toma, personaj al romanului lui Augustin Buzura, *Fețele tăcerii*, Antipa, protagonistul romanului *Lumea în două zile*, de George Bălăiță, Grobei din *Bunavestire*, de Nicolae Breban și lista ar putea continua. Toți aceștia arată că interioritatea unei existențe umane este, de fapt, un haos care se opune cu tărie nevoii de standardizare a realității socialiste și care face trăirea interesantă, plasându-se în extrema numită de noi Joyce.

Tot de nevoia opunerii față de schematizarea falsei literaturi proletcultiste ține și relația naratorului cu textul, relație care se complică prin influența pe care o exercită în epocă modelul Noului Roman francez. Creațiile din această perioadă sunt romane labirintice, cu fire epice încâlcite, care cer cititorului un imens efort de detașare a timpului povestirii de timpul povestit, o bizarerie în linia lui Gogol sau a lui Marquez, în care actul lecturii este o condiție inerentă a existenței textului. Naratorul pe care îl vehiculează producțiile epice ale acestei perioade este unul multifacțat, de multe ori disipat în text, reacție a dorinței prozatorilor de a recompune realitatea prin intermediul textului. Poate fi observată o obsesie a personajului scriitor, care, prin numire, are capacitatea de a crea lumea și care nu există decât în măsura în care scrie/ citește și se scrie/citește. Astfel, Milionarul scrie o istorie a Metopolisului și, prin numire, face din Glad din Marmația un general. În același timp, el își declină apartenența la lumea personajelor, știe că e parte a unui text aparținând lui Havaet și că fiecare act de lectură, oricât de subiectiv și de deformat, îl face să existe în manieră diferită. Andrei din *Pasărea și umbra* își propune să fie un povestitor fidel al realității pe care o știe, plasându-se și el în această dublă existență. Realitatea pe care o știe este, de fapt, o imagine deformată subiectiv a realității, un spațiu personal care nu poate exista decât atunci când unul dintre personajele sale devine narator. Naum Capdeaur din *Ucenicul neascultător* și Viziru din *Lumea în două zile* scriu, unul o cronică, celălalt un jurnal și fiecare dintre ei ajunge să fie dominat, înghițit chiar de lumea pe care o creează. Grobei reface prin scriere imaginea incompletă a lui Mihi-bacsi, personaj care există doar odată cu împlinirea actului lecturii, în timp ce Chiril Merișor, protagonistul romanului *Galeria cu viță sălbatică*, de Constantin Țoiu este obsedat de propriul jurnal și condamnat tocmai din cauza unei lecturi deformată a acestuia, răpus astfel tocmai de gândurile cărora le dăduse formă scrisă. Prezentă la Gogol, în nuvela *Însemnările unui nebun*, în care Poprișcin inventariază datele existenței sale, atât cea obiectivă, de mic funcționar, cât și cea subiectivă de rege al Spaniei, tehnica este una dintre constantele romanului realist-magic sud-american. Întâlnită în nuvele lui Borges sau în *Șotronul* lui Cortazar, ea își definitivează imaginea odată cu romanul lui Marquez, *Un veac de singurătate*. Imaginea lui Aureliano Babilonia, care își descoperă propriul chip în oglinda de cuvinte pusă la dispoziție de cartea lui Melchiade și care conștientizează faptul că existența sa în afara spațiului creat de cuvintele pe care tocmai le citește este imposibilă este similară celei a anchetatorului din proza șaizeciștilor, care caută și se caută în același timp.

O altă constantă a romanelor generației '60, care arată căutarea aiurea a modelului și lipsa unei valori autentice la care prozatorul să se poată raporta în anii de formare este reprezentată de nevoia alcătuirii unui spațiu în care realitatea coexistă până la contopire cu ficțiunea, creând premisele ambiguității prozei, constantă a romancierilor din deceniul șapte al secolului trecut, care vine tot din modelul Joyce, de astă dată, prin contactul cu proza lui Faulkner. Așa se întâmplă în cazul lui Ștefan Bănuțescu, cel care îl pune pe Milionar, personajul demiurgic al romanului *Cartea de la Metopolis*, să conjuge o istorie reală cu una ireală a orașului care dă numele romanului. Tot astfel procedează D. R. Popescu în proze precum *F*, *Cei doi din dreptul Tebei*, *Vânătoarea regală*, *O bere pentru calul meu*, *Ploile de dincolo de vreme* sau *Împăratul norilor* în care visul și realitatea se întrepătrund prin intermediul unor cupluri de personaje precum Moise și Don Iliuță sau Moise și Horia

Dunărințu, în *F* sau Ilonca, Ilie și Gălătioan, în *Cei doi din dreptul Tebei*. George Bălăiță face la fel în romanele sale, *Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător*, în care importantă este facerea lumii ficționale, o lume a cuvântului, a îmbinării utopiei cu antiutopia. Enumerația poate fi completată cu romanele lui Constantin Țoiu, Nicolae Breban, Sorin Titel (mai ales *Pasărea și umbra*), Nicolae Velea sau Augustin Buzura.

4. Concluzii

Prozatorii generației '60 se dovedesc a fi niște Calibani formați între două jaloane ale literaturii secolului XX, numite de noi metaforic James Joyce și Gabriel Garcia Marquez, adică între nevoia de veridic, de creare a unui edificiu capabil să completeze cartea de istorie și nevoia de magie, de antiutopie, de neînțeles, de limbaj metaforic. Deși școliți în gustul pentru literatura implicată, aparțină a realismului socialist, care își face simțită prezența în felul în care aceștia debutează, romanele lor se dezvoltă cu gustul literaturii moderniste interbelice la care se vor raporta imediat ce climatul politic o va permite. Trebuie precizat însă că această raportare este, mai întâi, determinată de greața pe care o provoacă falsa literatură a realismului socialist cu modelele impuse tinerilor, în limitele strălucitoare ale cărora ei nu se regăsesc și abia mai apoi de reevaluarea scriitorilor interbelici, dar și de descoperirea literaturii Occidentului cu ajutorul anticarilor și al librarilor care se oferă să facă rost de cartea absentă de pe rafturile românești.

Nevoia de autentic, de recuperare a realității prin intermediul scrierilor lor îi îndrumă către căutarea unor repere. Reluarea cu insistență a temei anchetei și a figurii anchetatorului în romanele la care am făcut referire arată dorința romancierilor de a se transforma în vocile care pun la dispoziția cititorului tot adevărul, însă unul exprimat aproape în manieră biblică, prin utilizarea metaforelor și a parabolilor. Acest fenomen presupune o strânsă legătură între autorul de ficțiune și cititorul său, dar și o bună cunoaștere a orizontului de așteptare a acestuia din urmă. Legătura dintre cele două instanțe are drept urmare o corectă receptare și decriptare a universului ficțional și, nu în ultimul rând, o cerere de romane fără precedent în spațiul românesc. Se justifică astfel succesul pe care romanele realismului magic îl înregistrează în spațiul românesc și nevoia de a stabili asemănări între prozele saizeciste și cele sud-americane. Din punctul nostru de vedere, regăsirea modelului cititorului implicit și în nuvele lui Gogol arată faptul că asemănările dintre cele două tipuri de scrieri nu sunt cauzate de preluarea modelului caraibian de către români, ci pot fi puse pe seama unui „dialog specific de la text la text”²¹, dialog facilitat de prezența unor condiții similare ale spațiului social, cultural și, poate mai ales, politic.

Modelul Joyce, care reprezintă o influență, le oferă prozatorilor români tehnicile de transformare a realității obiective într-o ficțiune veridică, tehnici care nu s-au putut dezvolta pe teritoriul literaturii noastre din cauza, credem noi, absenței unui adevărat roman de tip balzacian.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul **“SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare”**, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni!**

BIBLIOGRAFIE:

²¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 13.

- ALBERES, R. M., *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968;
- BALOTĂ, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, București, Editura Viitorul Românesc, 1997;
- BĂLĂIȚĂ, George, *Opere III, Marocco (II)*, Iași, Editura Polirom, 2011;
- BREBAN, Nicolae, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, București, Editura Allfa, 2000;
- CORDOȘ, Sanda, *În lumea nouă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003;
- CORDOȘ, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012;
- CORNEA, Paul, *Introducere în studiul lecturii*, Iași, Editura Polirom, 1998;
- DUMITRIU, Petru, *Noi și neo barbarii*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958;
- HOLBAN, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, București, Editura Cartea Românească, 1987;
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008;
- MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, *Secolul 20*, partea I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994;
- MIŁOSZ, Czesław, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1999;
- MORARU, N., *Elemente noi în poezia românească*, în „Viața Românească”, anul I, nr. 1, iunie, 1948;
- NEGRICI, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008;
- NIȚESCU, M., *Sub zodia proletcultismului. Eseu politologic. Dialectica puterii. O carte cu domiciliu forțat (1979 – 1995)*, București, Editura Humanitas, 1995;
- RICARDOU, Jean, *Noi probleme ale romanului*, traducere de Liana și Valentin Atanasiu, București, Editura Univers, 1988;
- SELEJAN, ANA, *Literatura în totalitarism . 1949 – 1951. vol. I, Întemeietori și capodopere*, ediția a II-a adăugită cu 3 texte teoretice ale autoarei, București, Editura Cartea Românească, 2007;
- SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism 1957 – 1958*, București, Editura Cartea Românească, 1999;
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, IV, București, Editura David, 1997;
- ȘTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane. 1945 – 2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005;
- ȚOIU, Constantin, *Memorii întârziate*, București, Editura Cartea Românească, 2009;
- ULICI, Laurențiu, *Literatura română contemporană. I – Promoția 70*, București, Editura Eminescu, 1995.

NICOLAE STEINHARDT- SELF THROUGH OTHERS

Claudia CREȚU(VAȘLOBAN)

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: N. Steinhardt was, and definitely, will be an example of sincere conversion, of devotion to the Romanian people and to Romania. To those who knew him, he will be a permanent landmark both in terms of cultural life and in terms of spiritual life. Each of them will remember fondly who N. Steinhardt was, the man who directed them one way or the other on the paths of life.

Keywords: exemple, devotion, landmark, moral, spiritual.

Nicolae Steinhardt- prin alții despre sine

Cu toate că această lucrare se intitulează Nicolae Steinhardt- prin alții despre sine, nu putem trece cu vederea o părere a lui Steinhardt despre sine:

„Creștinismul mă păstrează cu ceva tineresc în mine și neplictisit, nedezamăgit, nescârbit, nesupărat. Prezenței veșnic proaspete a lui Hristos îi datorez să nu dospesc și fermentez în supărarea pe alții și pe mine. Acesta-i norocul meu, nefiresc, negândit: să-mi fie dat să cred în Dumnezeu și în Hristos, cunoscând dealtfel ce a supus Unamuno: să crezi în Dumnezeu înseamnă să îți dorești ca El să existe și în plus să te porți ca și cum ar exista”.¹

În *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt* de Călin Emilian Chira, părintele arhimandrit Mina Dobzeu, cel care l-a botezat în închisoare pe Nicolae Steinhardt, își amintește ca și când ar fi ieri cele petrecute în închisoare:

„Și el s-a atașat foarte mult de mine și de aceea îl aud peste un timp că el cere să fie botezat: «vreau să mor creștin, că nu știu aicea în condițiile grele care sunt....Nu știu cum voi rezista...Apă viermănoasă, eu bonav de tuberculoză intestinală». Și, în cele din urmă îmi cere în 15 martie 1960 să facem botezul. Și eu am acceptat. Nu am pus problema că poate să ne audă administrația, să mai suferim și altele. Și l-am pregătit făcându-i cateheză, vorbindu-i despre Vechiul și Noul Testament. A învățat «Crezul» («Simbolul credinței»), rugăciuni și în cele din urmă am oficiat Botezul, așa simplu în condițiile în care eram. După ce-i făcusem catehizarea, când am venit de afară, adusesem apă curată și cu un ibric- zise «Simbolul credinței» și rugăciunea- și l-am botezat prin turnare. Acolo erau condiții excepționale. Și mai erau și doi preoți greco-catolici care se mai ocupau și ei de formarea lui încât au zis: «haide să facem un botez ecumenic» că erau și ei acolo. Erau preoți ortodocși, romano-catolici, pastori din multe confesiuni. Când a auzit grupul lui că se botează au întrebă: «Cine-l botează?» , «La ce confesiune?», «La ortodoxie?», «Atunci îl botează călugărul». Eu eram călugărul acolo. Și l-am botezat în condițiile care erau, dar «câți în Hristos v-ați botezat în Hristos v-ați și îmbrăcat». Și am mai zis o rugăciune așa improvizată pe cât mai țineam noi minte ritualul Botezului. Și s-a considerat Botezul valid, dar pentru Sfântul Mir nu aveam materie: «Când ai să ieși din închisoare te duci la părintele Teodorescu la Sfânta Ecaterina, acolo la Institut și să te miruiască». Când colo el a uitat. Dar a găsit . A ajuns

¹ N. Steinhardt, *Juralul fericirii*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1991, pag. 394.

la «Icoana», la Schitul Darvari. S-a dus acolo. Și acolo l-a găsit pe părintele Teodorescu și i-a făcut administrarea Sfântului Mir. Și s-a terminat.”²

Tot într-un interviu, cu Iurie Roșca, părintele arhimandrit Mina Dobzeu mai spunea: „...el reprezintă un caz foarte important și pentru creștinătate, și pentru Biserica noastră ortodoxă. Căci dacă mâna mea a fost o mână întinsă pentru a-l boteza prin Pronia Dumnezeiască, el a fost o mână întinsă către intelectuali, care să le spună: «Iată, voi, care ați fost botezați de mici, n-ați cunoscut ce semnificație are botezul, iar eu, care am fost botezat la vârstă majoră, am cunoscut pe Hristos». Căci a trăit niște momente înălțătoare, când harul lui Dumnezeu i-a dat trăiri înălțătoare, încât noi le putem numi bucurii din Paradis. Nici eu, care le-am trăit, nu sunt și nici n-aș fi fost în stare să le exprim în cuvinte, pe când el, reușește să ni le redea în cuvinte și să spună: da, Botezul a fost adevărat, este adevărat, Sfintele Taine sunt adevărate. El, spre deosebire de mine, păcătosul, avea talent scriitoricesc, de-aia a putut să zică mai bine decât aș putea s-o fac eu.”³

Unul din ucenicii lui Nicolae Steinhardt, părintele arhimandrit Emanuil Rus spune despre acesta: „- Eram conștienți fiecare din noi că dânsul era evreu, și că era evreu încreștinat. Dar nu s-a pus problema, nu s-a făcut nici o diferențiere că dânsul era evreu... Noi l-am primit ca pe fiecare creștin care dorește să-l urmeze pe Hristos dorind să fie călugăr. N-am făcut diferențiere, nu s-a simțit nimic...Dânsul avea un comportament atât de frumos față de noi(...) În calitatea lui de evreu, vreau să vă spun ceva legat de corespondența părintelui Nicolae, de scrisorile care au rămas, dacă au rămas. Dar să vă spun un fragment din viața părintelui Nicolae legat de scrisoarea primită de la rabinul din Ierusalim în care îl întreabă: «Domnule, cum se comportă călugării de la Rohia? Ești privit cu răutate... Tu te-ai botezat și te-ai călugărit și te-ai creștinat cu deplină convingere? N-ai fost silit în pușcărie crezând că o să ai facilități?» Și când a primit scrisoarea respectivă m-a chemat și mi-a citit-o... Uite ce mi-a zis și- zice- mâine fac răspunsul. Te chem să-ți citesc și să ascuți răspunsul. Și îi răspunde rabinului de la Ierusalim: «M-am creștinat din convingere, asta am avut-o în gând încă din copilărie». Dânsul vorbea atât de frumos despre preotul de la biserica Capra din București. Dânsul acolo mergea. Mergea la Sfânta Liturghie nefiind creștin. Mergea Duminică de Duminică...(...) Și îi spune că s-a și călugărit, s-a și încreștinat din convingere și că el crede cu tărie că Iisus Hristos, cel care s-a născut din Fecioara Maria și a fost răstignit, este Fiul lui Dumnezeu cu adevărat, iar ceea «ce-mi doresc din tot sufletul este împlinirea blestemului rabinului de la București care m-a blestemat spunând să am parte cu Răstignitul. Îmi doresc să se îplinească acest blestem. Eu mă bucur și aș vrea să am parte cu Răstignitul, să fiu în împărăția lui». Așa i-a răspuns rabinului de la Ierusalim”.⁴

Știm bine că, datorită faptului că era un om de cultură deosebit, care avea cunoștințe în absolut orice domeniu, participa la tot felul de conferințe, întruniri, cenacluri cu diverse teme. Printre participanții la unul din cenacluri, și anume: Cenaclul Saeculum, desfășurat între anii 1981- 1986, a fost și Aurel Podaru care spunea despre Nicolae Steinhardt: „Știam că el este «evreu convertit la ortodoxie», botezat fiind chiar în închisoare, la Jilava. Legat de acest aspect, am îndrăznit odată a-l întreba: «De ce ortodoxia, părinte Nicolae?» Mi-a răspuns fără ezitare: «Pentru măreția și adâncimile spirituale ale acestui cult»”⁵.

Printre cei care au dorit să-l cunoască și l-au cunoscut a fost și profesorul universitar Iosif Viehmann de la Institutul de Speologie din Cluj- Napoca. Acesta spune despre dânsul:

² Călin Emilian Chira, *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2010, pag. 10.

³ Interviul cu Iurie Roșca, pag. 9.

⁴ Călin Emilian Chira, *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2010, pag. 76.

⁵ Ibidem, pag. 151.

„Era știut de noi că el este un ovrei, are o altă religie, ajunge în închisoare în împrejurări pe care nu le luăm acum în seamă, se convertește, devine ortodox și creștin. Dar puțini oameni pot dovedi un creștinism atât de sincer și de împlinit, atât de înțelept și de logic, făcând întotdeauna provocărilor și criticilor cuvenitul joc”⁶.

N. Steinhardt a fost, este și, cu siguranță, va fi un exemplu de sinceră convertire, de devotament față de poporul român și față de România.

Bibliografie:

1. Amintiri despre N. Steinhardt, Crestomație de Arșavir Acterian, Editura Dacia, 2009.
2. CHIRA, Călin Emilian, Convorbiri despre Nicolae Steinhardt, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.
3. STEINHARDT, Nicolae, Jurnalul fericirii, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.
4. STEINHARDT, Nicolae, Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinte, Editura Humanitas, București, 2006.
5. STEINHARDT, Nicolae, Mărturisire în Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinte, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
6. ***, Caietele de la Rohia I. Nicolae Steinhardt sau Fericirea de a fi Creștin, Editura Helvetica, Baia-Mare, 1999.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

⁶ Ibidem, pag. 253.

THE WEDDING'S THEME IN THE ROMANIAN CULTURED POETRY

Ioan GHEORGHIȘOR

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: In the Romanian literature there are two great poems about the wedding, a major event in the people's life. These poems are "Calin (pages of a story)" of Mihai Eminescu and "Nunta Zamfirei" (Zamphira's Wedding) of George Cosbuc. The present work is intending to depict simultaneously the ritual's elements of the Romanian wedding. They appear in these two literary works starting with its protagonists and ending with the rich feast of the "saint beginning day", as the poet Ion Barbu used to call the wedding.

Keywords: the Wedding, Zamphira, ritual, ending, beginning.

Nunta este un eveniment major în viața fiecărui om în parte, lipsa acesteia reprezentând, în concepția populară, un semn de neîmplinire. De regulă, ea are loc toamna, până în postul Crăciunului, după ce recolta a fost strânsă și după ce vinul proaspăt a căpătat destulă tărie. Când e vorba de nuntă, ne gândim, în primul rând, la protagoniști (miri, nuni, socri), iar mai apoi la nuntași, la lăutari și la joc, la ospățul bogat cu care se încheie aceasta. De obicei, ea ținea, în trecut, la țară, mai multe zile, de la trei până la patruzeci, până când și „alergătorii” – adică participanții care asigurau buna desfășurare a nunții – se saturau de petrecere.

Oglindirea nunții în poezia cultă nu este însă pe măsura așteptărilor. Doar câteva creații în versuri au ca obiect al descrierii ceremonialul de nuntă. Dintre acestea se detașează, prin valoare și frumusețe, două capodopere aparținând unor mari poeți români: este vorba de poemul *Călin (file din poveste)* de **Mihai Eminescu** și de *Nunta Zamfirei* de **George Coșbuc**.

Vom încerca, în cele ce urmează, să prezentăm câteva aspecte semnificative legate de ritualul nunții, așa cum este el relevat în operele citate ale celor doi poeți numiți mai sus. Demersul nostru va fi organizat punctual și va încerca să evidențieze fiecare aspect al nunții tradiționale.

1. Alesul

În poezia românească, este ales, dintre cei care vor mâna fetei, cel mai drag și cel mai frumos. Nu altfel se petrec lucrurile în „Nunta Zamfirei” de George Coșbuc:

„Și dac-a fost pețită des,
E lucru tare cu-nțeleș,
Dar dintr-al prinților șirag,
Câți au trecut al casei prag,
De bună seamă cel mai drag
A fost ales.

El, cel drag! El a venit
Dintr-un afund de Răsărit,
Un prinț frumos și tinerel,
Și fata s-a-ndrăgit de el,
Că doară tocmai Viorel

I-a fost menit.”

Celebrul poem al lui Mihai Eminescu, „Călin (file din poveste)” îl are ca protagonist al nunții împărătești pe „un voinic cu ochi de vultur”, „adânci”, „trști” și „dulci”, pe un „zburător cu negre plete”, o „umbră fără de noroc”, „pieritoare”, care are ochii „adânci”, „trști” și „dulci”.

În cealaltă nuntă-a găzelor- mirele este un fluture fudul, țănoș, „cu musteața răsucită”, care e dus de lăcuste (în loc de cai) într-o „cojiță de alună” (în loc de caleașcă).

2. Aleasa

Cele mai cunoscute portrete de mirese din literatura română le găsim în poemul eminescian „Călin (file din poveste)” și în „Nunta Zamferei” de George Coșbuc. Amândouă se remarcă prin detaliile care conturează o frumusețe fizică deosebită.

Fetei de împărat din poezia lui Eminescu i se face un succint portret fizic, ale cărui trăsături sugerează calitățile morale ale acesteia. Prin epitele „gingașă” și „mlădioasă”, prin comparația „fața-i roșie ca mărul”, prin epitul în inversiune „i-s umezi ochii” și prin metafora „o stea în frunte poartă”, care sugerează, printr-o expresie populară, norocul, marele poet evidențiază delicatețea și grația fetei, emoția și fericirea ei.

Mireasa are „păr de aur moale”, în care și-a prins „flori albastre”. Ea are o ținută elegantă și un chip fermecător.

Aleasa „mirelui flutur” este, în partea finală a poemului eminescian, o floare, o viorea timidă, care „i-aștepta-ndărătul ușii”, emoționată, pe nuntași.

Zamfira cea cu „mers isteț” e descrisă de Coșbuc în felul următor:

„Frumoasă ca un gând răzleț,
Cu trupul nalt, cu părul creț,
Cu pas ușor.

Un trandafir în văi părea;
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea.”

La fel ca și mireasa lui Călin, ce avea fața „roșie ca mărul”, e și Zamfira, fata lui Săgeată (împăratul ce devine socru în poemul coșbucian), care „roșind s-a zăpăcit de drag”.

Spre deosebire de „craiul bătrân fără de minți” al lui Eminescu, care își alungă unica fată din palat, nefiind de acord cu iubirea ei pentru „zburător”, bogatul tată al Zamferei nu se opune ca „icoana” lui să se mărite cu cel drag ei- e drept, și el, tot o odraslă împărătească. Coșbuc îi oferă prințesei sale frumusețea absolută, dar nici Eminescu nu s-a lăsat mai prejos, atâta doar că, în cazul eroinei lui, suferința a lăsat urme de lacrimi.

3. Nunii

Mihai Eminescu are grijă ca, la nunta lui Călin cu fata de împărat, să existe și cei doi nași. La invitația socrului, ei ocupă locurile de cinste, conform ritualului străvechi al nunții:

„Socrul roagă-n capul mesei să poftescă să se pună
Nunul mare, mândrul soare și pe nună, mândra lună.”

Cu alte cuvinte, singurii care puteau fi părinți spirituali ai mirilor- întrucât îi depășeau, ca importanță, pe toți ceilalți nuntași- nu puteau fi decât cei mai importanți aștri.

În „Nunta Zamferei”, nu întâlnim nuni, Coșbuc fiind interesat mai mult de ritualul nunții și de relevarea rolului participanților la eveniment.

4. Nuntașii

În genialul poem eminescian la care ne referim, participanții la nunta împărătească sunt personaje fabuloase specifice basmelor populare românești: împărați și împărătese veniți „din patru părți a lumii”, Feți-frumoși cu păr de aur, zmei cu solzii de oțele”, „citorii cei de zodii”, „șăgalnicul Pepele”.

Alaiul nunții găzelor din „Călin (file din poveste)” este constituit dintr-o „mulțime de norod” care apare din tufe:

„Dar ce zgomot se aude? Bâzâit ca de albine?
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,
Până văd păinjeniișul între tufe ca un pod
Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod...”

Alegoria lui Eminescu face ca nunta țărănească să fie o sărbătoare a micilor vietăți ale pădurii. „Fapta de căpetenie a insectelor este împerecherea. Nunta de găngănie și oameni arhaică din *Călin* nu e fără înțeles. Oameni și insecte, îmbătați de codru și de lac, vin să se împreuneze după un rit milenar”, consemna G. Călinescu.¹

Fiecare insectă are o îndeletnicire ori un comportament specific oamenilor, ca în fabule. Furnicile cară sacii mari de făină, „ca să coacă pentru nuntă și plăcinte, și colaci”, iar albinele „aduc mierea, aduc colb mărunț de aur” din care va face cercei pentru mireasă cariul, „care-i meșter faur”. Fluturii „de multe neamuri”, gândăceii și cărăbușii sunt participanții la această nuntă populară românească (realizată prin personificare), care reproduce întocmai ritualul celui mai important și mai fericit eveniment din lumea satului nostru prin organizare, desfășurare, alai și veselie zgomotoasă. În timpul fabulos în care este proiectată ceremonia, puricii cu potcoave de oțel care sar înaintea nuntașilor se integrează perfect în decor. Rolul de preot îl îndeplinește „un bondar rotund în pântec”, îmbrăcat „în veșmânt de catifele”, care cântă „somnoros pe nas ca popii”.

La nunta Zamfirei participă „roiuri de-mpărați/ cu stemă-n frunte și-mbrăcați/ Cum astăzi nu-s”, regi „în purpur” și doamnele așestora, „principi falnici și-ndrăzneți”, „logofeți”, „ghinărari/ de neam străin”, „sfetnicii-nvechiți în legi”, „nuntași din nouăzeci de țări”, „fete și feciori”. Apoi:

„Sosit era bătrânul Grui
Cu Sanda și Rusandra lui,
Și Ținteș, cel cu trainic rost,
Cu Lia lui sosit a fost,
Și Bardeș cel cu adăpost
Prin munți sâlhui”.

Paltin-crai, Mugur-împărat, Peneș-împărat și Barbă-Cot completează lista personajelor de basm nominalizate de poet. Eminescu individualizează prin nume doar un singur nuntaș- e vorba de Pepelea (exceptându-l, desigur, pe mirele Călin). În poemul lui Coșbuc, „atmosfera este fabuloasă, ca și la Eminescu, ca spre a sugera universalitatea fenomenelor, dar ținuta grupurilor, vorbirea lor e țărănească.”²

La autorul ardelean, întâlnim un „vătaf” care „dă semn din steag”, pentru a porni alaiul de nuntă; în poemul lui Eminescu, craiul, „socrul mare”, e cel care invită oaspeții la masă, neexistând, la nunta împărătească, un alai, ca în nunțile țărănești. Nu același lucru se poate spune și despre cealaltă nuntă, prezentată în finalul cunoscutei creații a poetului nostru național, unde „vornicel e-un grierel”, care are, ca în nunțile țărănești, misiunea de a conduce

¹ G. Călinescu (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București: Editura Minerva, p. 464

² Ibidem, p. 590

petrecerea. El cere voie, politicos, fețelor împărătești să li se alătore și să se veselească împreună:

„Și pe masa-mpărătească sare-un greier, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătând din pinteni;
El tușește, își încheie haina plină de șireturi:
-Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături!”

5. Muzica și dansul (jocul)

La nunta celor doi tineri din „Călin (file din poveste)” „lin vioarele răsună, iară cobza ține hangul”. La nunta găzelor cântă „țânțarii lăutarii”. La nunta Zamferei cu Viorel, „alesul alai” are în frunte „muzici multe” și tinerii se adună „să joace-n drum după tilinci”.

Dacă în poemul eminescian dansul lipsește, Coșbuc se dovedește a fi un maestru al descrierii jocului popular. Criticul literar Al. Piru scria că în „Nunta Zamferei există „admirabila intuiție a momentului horei, văzut sub raportul pictural în maniera lui Th. Aman”³. Asocierea cu picturalul vine, se pare, din perfecțiunea căutată a mișcărilor, nu din naturalețea lor:

„Trei pași la stânga linișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mâini și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pământul tropotind
În tact ușor.”

În poezia lui Coșbuc, toată lumea joacă la nuntă, inclusiv cei în vârstă:

„Sunt grei bătrânii de pornit
Dar de-i pornești, sunt grei de-oprit!”.
Peneș-împărat îl „pune la joc” și pe Barbă-Cot:
„Și-ntre popor
Sărea piticu-ntr-un picior
De nu-și da rând!”

„Strofele ingenioase, frazele apăsate și sentențioase slujesc de minune scopului”, remarca G. Călinescu.⁴

6. Ospățul

„Nunta Zamferei” conține multe versuri care descriu ospățul homeric. Imensitatea chefului- „Și patruzeci de zile-ntregi/ Au tot nuntit”- îl determină pe poet să spună că nu există cuvinte pentru a descrie grandoarea acestuia. Dar versuri precum cele de mai jos sunt totuși edificatoare:

„Iar la ospăț! Un râu de vin!
Mai un hotar tot a fost plin
De mese, și de oaspeți rari...”

Petrecerii prelungite, dionisiace din poezia lui Coșbuc i se opune prin sobrietate și ordine masa întinsă pe malul lacului din „pădurea de argint” eminesciană, unde nimic nu e lăsat la voia întâmplării: „Și s-așază toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul”. În „Călin (file din poveste)” poetul nu e interesat deloc de prezentarea în vreun fel a ospățului împărătesc. În schimb, la nunta micilor vietăți știm că se vor mânca „plăcinte și colaci”.

Finalul capodoperei lui George Coșbuc îl constituie urarea lui Mugur-împărat, care îndeamnă cuplul abia format la o firească împlinire, prilej pentru o nouă petrecere:

³ Al. Piru (1973). *Analize și sinteze critice*. Craiova: Ed. Scrisul românesc, p. 193

⁴ Ibidem.

„-Cât mac e prin livezi,
Atâția ani la miri urez!
Și-un prinț la anul! blând și mic,
Să crească mare și voinic,-
Iar noi să mai jucăm un pic
Și la botez!”

7. Concluzii

În operele epice create după modelul basmelor, nunta e prezentată ca fiind sfârșitul, clipa împlinirii, a fericirii depline. Ion Barbu spunea însă în poemul *Oul dogmatic*: „Că vinovat e tot făcutul/ Și sfânt doar nunta , începutul”. De fapt, și în basme este vorba despre un nou început, căci cei doi tineri miri urmează să trăiască „fericiți până la adânci bătrâneți”.

BIBLIOGRAFIE

1. Bodiu, Andrei. (2002). *George Coșbuc. Monografie, antologie, receptare critică*. Brașov: Aula. Colecția „Canon”.
2. Călinescu G. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București: Editura Minerva.
3. Eminescu, Mihai. (2010). *Poezii, Prefață de Dan. C. Mihăilescu*, București: Jurnalul Național. Colecția „Biblioteca pentru toți”.
4. Gheorghisor, Ioan. (2014). „Ritualul nunții în poezia cultă românească”. *Vatra veche*, nr. 6: 14-15.
5. Piru, Al. (1973). *Analize și sinteze critice*. Craiova: Editura Scrisul românesc

A FORGOTTEN TETRALOGY

Enikő MAROSFŐI

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: To describe an epoch in which you live is a responsible objective. To describe it honestly is brave. To describe a cruel era is ingrate. All these attributives are trait the autobiographic novel of Nagy István, who offers a faithful image of the years 1920-'40. And it is a great story too. It has a protagonist, a conflict and fascinating characters and is a beautiful family story too. Unfortunately, due to the drawn era, it is forgotten.

Keywords: Nagy István, autobiographic, novel, dark era, truth

Creația considerabilă atât din punct de vedere dimensional cât și valoric a lui Nagy István ia naștere între cele două războaie mondiale, viziunea și modul de scriere format în acest timp îi rămâne caracteristic și pentru proza de după 1945.

S-a născut în 1903. Tatăl lui fiind membru entuziast de sindicat, copilul Nagy István crește pe notele muzicale ale Marseillaise-ului și visează despre o întâlnire cu „tovarășul Petőfi”. Tatăl pierde în războiul mondial și băiețelul Nagy István, de numai 9 ani, ca ucenic tâmplar trebuia să aibă grijă de mama și de frații lui. Cu numai patru clase elementare, a lucrat ca ucenic și zilier pe șantiere navale. Devine activistul partidului comunist în anul 1931 și pentru activitatea lui politică ilegală va fi închis în Jilava, Doftana și Caracal. După ce Partidul preia puterea, el devine rector al Universității Bolyai din Cluj timp de doi ani.

A militat împreună cu ceilalți scriitori maghiari pentru literatura socialistă, pentru înfrățirea popoarelor maghiar și român, pentru demascarea diversiunilor naționaliste. Pentru opera sa literară a fost distins cu Premiul de Stat.

Scriitorul Nagy István ne-a lăsat ca moștenire un ciclu autobiografic plin cu adevăruri crude. Realismul dur, caracteristic scriitorului Augustin Buzura, este punctul forte și al operelor scriitorului maghiar Nagy István. Romanul autobiografic în patru volume, „Sáncalja”, „Ki a sánc alól”, „Hogyan tovább” și „Szemben az árral”, are doi piloni de sprijin, aceștia dând rezistență și particularitate construcției imense care numără peste 2200 de pagini. Unul este mediul muncitoresc în care s-a născut și pentru care s-a angajat cu unitatea omul și scriitorul și celălalt este puterea de a rămâne devotat unei idei.

Pe lângă capacitatea de descriere a realității, intenția de a dezvălui realitatea, relatarea, descrierea, povestirea adevărului istoric constituie o trăsătură definitorie a lui Nagy István. Orice operă autobiografică este totodată autoportret și aproape fiecare este imaginea timpului trăit. În confesiunea scriitorului ne este prezentată atât panorama zguduitoare a drumului vieții unui muncitor, de multe ori zilier, devenit artist al cuvântului cât și luptele, viața de zi cu zi a periferiei în perioada când română când maghiară a anilor 1918-1944. Totodată este și o lucrare de mare autenticitate etnografică, dat fiind că opera este o cronică a lumii suburbiei Clujului, a războaielor mondiale, a crizei economice și a mișcărilor de stânga la început ilegale apoi instituționalizate.

În acest epos al anilor 1900, el nu ascunde nimic, aruncă cititorul în mijlocul evenimentelor social-politice dure, crude. Cu un simț desăvârșit al cuvântului ne face să trăim împreună cu el micile bucurii, marile tristeți, frumusețile și ororile vieții sale. Noi, cititorii, ne trudim împreună cu el de la vârsta de 6 ani pentru a câștiga bani, ca familia să nu moară de foame, străbatem pe jos zeci de kilometri fără mâncare, fără apă, pentru a ajunge acasă,

dormim cu el în plină ploaie sub un pom, ne duce în închisori, ne face să simțim pe tălpile noastre bătăile anchetatorilor. Retrăim fiecare eveniment împreună cu el, grație forței limbajului realist și totodată simbolic cu care își așterne pe hârtie gândurile și amintirile.

Romanele scriitorului maghiar păstrează cu valoare documentară viața suburbiei, a omului muncitor în fabrică. Principiul de bază și valoarea operelor sale constau în reprezentarea realității, ceea ce îl afirmă, încă de la începutul carierei sale de scriitor, ca pe unul talentat, veridic, sincer și nepărtinitor. El era scriitorul muncitorimii, portretistul mizeriei proletare, pictorul tabloului luptei de clasă.

Viața și activitatea literară a lui Nagy István s-a împletit încă din frageda lui copilărie cu activitatea revoluționară a muncitorimii. El, ca și modelul lui Gorkij, s-a calificat în școala realității, realitate care la el era muncitorimea bine organizată și școala partidului comunist aflat încă în ilegalitate.

Nagy István devine mai întâi revoluționar și după aceea scriitor. „Fără muncitorimea organizată niciodată nu aş fi devenit scriitor”¹ mărturisește în volumul IV. Adevărat este că temele lui predilecte, problematica operelor este dată de mișcările muncitorimii, de accentuarea conflictelor religioase sau a celor de naționalitate, de dispariția țărânimii, de nașterea marilor fabrici și formarea psihicului uman sub presiunea evenimentelor istoriei. Formarea personalității lui de sindicalist și mai târziu de comunist a început când înainte de primul război mondial, îl ajută pe tatăl său, socialist convins, la distribuirea revistei „Népszava” („Glasul poporului” – trad. ns) din Budapesta, în anii 1908. De aici începe relatarea unui șir de evenimente istorice, reale, documentate. Începe cu primul război mondial, când descrie cruzimea ofițerilor armatei maghiare față de soldați. Tatăl său, înrolat, cu toate că avea probleme grave de sănătate și nu se putea ține timp îndelungat pe picior, este amenințat cu moartea de către ofițerul însoțitor când se oprește în timpul unui marș forțat de mai multe ore. Și continuă relatarea realității războiului, prin prisma copilului și a familistului, cu fapte triste și adevărate ca: soldații se duc în luptă cu propriile haine; mâncarea pe care o primesc nu ar ajunge nici unui copil; stau în cazarme neîncălzite și se îmbolnăvesc, dar nu sunt lăsați acasă; se umplu de purici dar plătesc cu bani primiți de acasă pentru spălarea hainelor, pentru că nu au nici apă caldă, nici săpun; copiii se bat pentru un loc de muncă pentru ca familia rămasă fără susținător să nu moară de foame sau se bat în fața cazarmelor pentru mâncarea rămasă după soldați; femeile muncesc la gatere câte 10-12 ore pe zi; copiii sunt exploatați la maxim și autoritățile nu fac nimic; cei mai mulți copii trebuie să aleagă între școală și loc de muncă; cei înstăriți plătesc oficialitățile și rămân acasă.

Povestea vieții lui este asemenea unui document istoric plin de date concrete, nume reale, evenimente într-adevăr întâmplare. A devenit militant socialist implicat încă de la vârsta de 12-13 ani, și, ca și tatăl său, intră în luptele sindicale, devenind lider și purtător de cuvânt. Ceea ce l-a împins în această direcție era faptul că muncea mult pentru bani puțini și avea un simț etic ascuțit, ceea ce-l va determina să lupte împotriva violenței, nedreptății, brutalității și exploatării. Prin romanul lui facem cunoștință cu figuri reprezentative ale suburbiilor din Cluj, București sau Galați, oameni cu destine patetice, tragice sau parabolice, care nu numai în viața autorului joacă un rol decisiv (cum e figura tatălui, care și după moartea lui exercită o profundă influență asupra lui Nagy István, prin exemplul lui, prin principiile pe care le-a insuflat și fiului sau cea a lui Józsa Béla care reprezenta pentru viitorul scriitor un stimul intelectual și o permanentă încurajare spirituală) ci sunt și reprezentanți ai vieții proletariatului, ai unui anumit mod, stil de viață.

Este cunoscut faptul că până în 1918 Ardealul aparținea Monarhiei Austro-Ungare. În această perioadă autoritățile ungare aplicau aceleași metode de teroare și de intimidare ca și

¹ Nagy István, „Szemben az árral”, Editura Kriterion, 1974

„A szervezett szocialista munkásság nélkül sohasem lettem volna azzá” – trad. ns

autoritățile române după Tratatul de la Trianon iar după al doilea Dictat de la Viena, și când partea de nord și de est a Transilvaniei a fost redată Ungariei, celebrul guvern Horthy. După Tratatul de Pace de la Paris când Dictatul de la Viena a fost anulat și Ardealul a ajuns iar sub supremație română „istoria se repetă”.

În toamna anului 1932 filiala timișoreană a Munkás Segély² îl invită pe președintele organizației din Cluj Napoca, Nagy István să țină un seminar în calitate de scriitor despre ajutorul reciproc. Invitatul ajunge la Timișoara și în sediul organizației din strada Gál se adună mulțimea pentru a-l asculta pe scriitorul proletar. Dar siguranța intervine brutal, împrăștie publicul cu băți, scriitorul este arestat și torturat. În acest episod ne prezintă o figură sinistru a Timișoarei, pe șeful siguranței, Rîmneanțu, care „s-a jurat pentru îmblânzirea liderilor clasei muncitoare. Pe Encsel Mór l-a și "îmblânzit", adică l-a torturat până a decedat.”³. Interogarea decurgea astfel: „Domnul Rîmneanțu, în biroul aflat la capătul holului, m-a întâmpinat cu o lovitură de picior în coaste, încât din ușa biroului m-a aruncat direct la peretele opus. ... Cu papionul negru și cămașa izbitor de albă arăta ca un ospătar politico. ... pumnul domnului Rîmneanțu a aterizat drept între ochii mei. "Aici eu pun întrebări, scriitorule. Eu și nimeni altul!. Ați avut curajul să veniți aici, și mie nu-mi raportați, nu cereți permisiune?" Și i s-au lipit ambele mâini în părul meu, sfâșia, trăgea, se rupeau șuvițe. M-a trântit în genunchi și sâsâia. ... a apucat un raf de cauciuc de cam un metru de pe lădița de lemn și cu acesta tot mă lovea printre ochi și pe cap. Între timp mă lovea cu piciorul, cu pumnul stâng dădea în rinichii mei, în stomac. ... lucra pe mine ca un specialist... Deja simțeam că mi s-au rupt rinichii, mi-a spart craniul, parcă fiecare lovitură îmi împrăștia creierul.”⁴ Asemenea descrieri minuțioase despre cruzimea cu care autoritățile au tratat opoziția timpului sunt relatate de fiecare dată când ajunge în fața anchetatorilor. Găsim în operă și precizări despre alți lideri sindicalişti sau comuniști care s-au nenorocit, s-au distrus emoțional și fizic ca urmare a bățăilor sau torturii. Indiferent de care stat aparținea țara sau Ardealul, cei care erau la conducere procedau în mod identic.

Unul dintre meritele lui Nagy István este imparțialitatea cu care ne conduce prin evenimentele istorice ale țării. Indiferent de naționalitatea autorităților conducătoare, cu toții au comis aceleași orori față de populație. Este posibil ca această imparțialitate să-l fi ajutat pe scriitor și i-a permis să-și publice romanul. El, în calitatea lui de socialist, comunist internaționalist nu i-a scuzat nici pe maghiari nici pe români. Iată cum vorbește despre interogatoriile la care l-au supus autoritățile maghiare: „mi-au băgat o coadă de mătură printre încheietura mâinii și genunchiul legat, mi-au astupat gura cu ceva cârpă murdară și în timp ce mi-au întors tălpile spre cer și au început să mi le bată, m-au atenționat, că dacă doresc să vorbesc, să-mi ridic mâna și după ce un sfert de ceas bun numai a mârâi am putut, m-au lăsat pe picioare, au scos mătura dintre genunchi și mâini, după care au început să mă alerge, să

² Ajutor Muncitoresc

³ Nagy István, „Hogyan tovább?”, Editura Kriterion, București, 1984, pg. 270

„munkásvezérek megszelídítésére esküdött fel. Encsel Mórt meg is "szelídítette", vagyis halálra kínoztá” (trad. ns)

⁴ ibidem, pg. 276-277

„Rîmneanțu úr a folyosó végén levő irodában olyan oldalbarúgással fogadott, hogy az irodaajtóból egyenesen a szemközti falnak zuhantam. ... Fekete csokornyakkendőjével s vakító fehér ingével udvarias főpincérnek látszott. ... Rîmneanțu úr ökle egyenesen a szemem közé zuhant. "Itt én kérdezek, író. Én és senki más! Ide mert jönni, és nekem nem jelenti, nem kéri, hogy engedélyezzem?" ... És beléragadt mind a két keze a hajamba, tépte, ráncigálta, tincsek szakadtak ki. Térdre rántott és sziszegett. ... felragadott egy méternyi gumiráfadarabot a fászládáról, és azzal mind a szemem közé meg a fejem lágára sújtott. Közben rúgott, bal kézzel meg a vesémbe, gyomromba öklözött. ...kiváló szakértelemmel dolgozott rajtam... Már úgy éreztem, hogy a vesém leszakadt, a koponyámat bezúzta, mintha már minden ütés nyers agyvelőmet preckelné szerteszét.” (trad. ns)

umblu, și cât timp eu încercam să fac câțiva pași, îmi loveau piciorul. ...mă loveau cu piciorul, cu pumnii”⁵ ; „lui Nemes József din Târgu Mureș i-au apăsât în spate ținări aprinse”⁶.

Avem în fața ochilor realitatea crudă așa cum și-o amintește autorul. Tetralogia lui autobiografică a fost acceptată de critică și de analiști ca reprezentare a realității, luând în considerare obiectivitatea de necontestat a scriitorului, tonul și stilul concret, fără idealizarea vreunui aspect, prezența personajelor reale, documentabile sau preocuparea lui pentru social. Această amplă lucrare oferă cititorilor o descriere autentică, credibilă despre țăranimea și muncitorimea ardeleană, despre conviețuirea româno-maghiară. Dimensiuni extreme, distorsionate nu există. Idealizată poate fi considerată numai imaginea tatălui prematur pierdut, singurul personaj absolutizat, dat fiind că numai despre el nu găsim în roman nicio observație, remarcă sau mențiune negativă.

Un motiv central al acestei opere a lui Nagy István îl reprezintă sărăcia, temă analizată, discutată și reprezentată cel mai des de către literatura anilor treizeci. Autorul nostru considera și privea literatura ca pe un mijloc ideologic în vederea schimbării, transformării societății. El și-a asumat misiunea de a educa, de a emancipa masa. Literatura nu o considera modalitate de auto-exprimare.

Sărăcia este motorul tuturor schimbărilor de caracter, de soartă, este formatoare a destinului iar mizeria, lipsurile intelectuale din care rezultă vulnerabilitatea oamenilor sunt evidențiate intenționat. Sărăcia ca forță modelatoare apare în cazul aproape fiecărui personaj. Autorul, amintind de tovarășii, prietenii sau dușmanii lui, menționează la fiecare unul sau mai multe amănunte biografice, accentuând mai ales meseria și originea lui sau a familiei, cu scopul de a arăta cititorului condițiile de viață ale personajului. Înclinația lui spre acest amănunt are totodată scop ideologic și social. Luând în considerare că volumele romanului ne prezintă perioada în care PCR era în ilegalitate și având în vedere crezul lui Nagy István că misiunea scriitorului este îmbunătățirea condițiilor de viață și condițiilor sociale ale masei muncitorești prin „trezirea” ei, este de înțeles acest interes pentru spre sărăcie, mizerie. Prin exemplul propriu încearcă să arate că fără unirea forțelor și eliminarea claselor sociale nimeni nu va atinge un nivel de trai mai bun sau măcar acceptabil. Crede cu desăvârșire în puterea ideologiei marxiste, ca ideologie transformatoare. La început, în copilărie, nici el nu înțelege ce înseamnă socialism sau comunism, numai simte că în orânduirea actuală ceva nu este corect și cu inteligența înăscută deduce că unii muncesc pentru ca alții să aibă avere, nu pentru ca ei să trăiască bine. Astfel se poate explica înverșunarea cu care se aruncă în lupta sindicală, precum și demnitatea cu care suportă închisorile, interogările, bătăile, torturile, persecuția și frica.

Primele scrieri îi sunt publicate în renumita revistă clujeană *Korunk* și astfel face cunoștință cu Gaál Gábor, cel care până în 1940, anul interzicerii revistei, era editorul principal. Acest om cult, filozof, critic literar, sociolog, istoric literar a exercitat o mare influență asupra formării literare a lui Nagy István, care face cunoștință cu celebrități ale literaturii ca Balogh Edgár, Jancsó Elemér, Méliusz József, Kohn Hillel, Szabédi László, Mikszáth Kálmán, Kós Károly, Tamási Áron, [Jordáky Lajos](#), și alții. Cu ajutorul lor ajunge

⁵ Nagy István, „Szemben az árral”, Editura Kriterion, București, 1974, pg. 451

„...seprűnyelet dugtak az összekötözött csuklóm és térdem közé, a számát meg betömték valami szennyes rongycsomóval, s miközben égne fordították a talpamat és püfölni kezdtek, figyelmeztettek, ha beszélni akarok, emeljem fel a kezemet. ...s miután jó negyedóráig csak hörögni tudtam, lábra eresztettek, a seprűnyelet kivették a térdem s a csuklóm közül, aztán hajszozni kezdtek, járkáljak, és amíg én lépegetni próbáltam, a lábam fejét verték. ... rúgtak, öklöztek.” (trad. ns)

⁶ ibidem, pg. 456

„A marosvásárhelyi Nemes Józsefnek égő szivarokat nyomtak a hátához.” (trad. ns)

autorul nostru la întâlnirea din Târgu-Mureș, întrunirea tineretului maghiar ardelean între 2-4 octombrie 1937, cu prezența a 187 de participanți, în cadrul căreia s-a încercat desființarea neînțelegerilor ideologice dintre diferitele grupări de tineret și elaborarea unei platforme unitare în vederea colaborării naționalităților. Această inițiativă a avut și are și în zilele noastre ecou dar din păcate nu era viabilă. Chiar și azi se discută despre ideea întrunirii și istoricii literari polemizează pe marginea importanței ei. Nagy István i-a consacrat pagini întregi acestui eveniment cultural, considerând-o de o importanță inestimabilă. Era un internaționalist convins și nu accepta ideea ca un popor să fie tratat diferit de un altul sau ca o naționalitate să fie privilegiată, mai ales că în Ardeal conviețuiau și conviețuiesc mai multe neamuri. Înclinarea lui spre acceptarea reciprocă este incontestabilă și documentul probatoriu ne este relevant în ultimul volum al operei discutate, „Szemben az árral”, în capitolul XIV, care prezintă luna imediat următoare semnării celui de al doilea Dictat de la Viena. Ca urmare a dispozițiilor și a fricii, românii fugeau dincolo de graniță, în România și maghiarii rămași în afara teritoriului redat începeau a migra înăuntru. Era afectată și familia scriitorului. Sora lui, Málíka, căsătorită cu un român și trăind în Hunedoara, trimitea scrisori disperate despre cum o nenorocesc vecinii și instigă soțul împotriva ei. Fratele lui, Sanyi, care trăia și lucra la Constanța, a fost alungat acasă la Cluj de jandarmi și și-a pierdut toate uneltele de lucru. Feri, celălalt frate, era zugrav asociat cu un român dar și-a pierdut munca pentru că maghiarii, din cauza naționalității asociatului, nu le mai dădeau de lucru.

Într-o discuție cu vecinii care susțineau că este bine faptul că are loc această migrație și că ar trebui să migreze toți cei care nu aparțin locului, iar printre ei și familia familia Man, un alt vecin, Nagy István își amintește cum i-a contrazis: „Dar familia Man aparținea acestui loc. S-au mutat în Cluj dint-un sat român vecin. ...Le-am amintit că până acum și familia Man și alții trăiau pașnic împreună cu vecinii maghiari.”⁷ Este revoltat, supărat și indignat, nu înțelege acest comportament. Sentimentele naționale se intensifică în cercul celor săraci, al celor dezavantajați din punct de vedere intelectual, educațional, fapt care l-a îndemnat pe scriitor să se grăbească cu romanul pe tema românilor la care lucra. „Și de aceea cu acesta în special, pentru că pe partea aceasta, pentru toate nedreptățile suferite, acum pe ei îi băteau. Am vrut să arăt, că sărăcimea română este asuprită, depozată la fel ca și toți ceilalți proletari ai lumii. ...națiunea majoritară trebuie să fie mai generoasă...”⁸ Cenzura nu era prea atentă, ca urmare cartea a și apărut dar numai în o mie de exemplare, ceea ce era îngrijorător, căci astfel nu putea ajunge la marea masă a cititorilor și nu putea avea efectul scontat. Intenția de a schimba mentalitatea oamenilor, truda lui pentru îmbunătățirea vieții celor săraci ni se relevă încă o dată.

S-au încercat multe și felurite explicații privind intenția scrierii acestei tetralogii. Unii afirmă că scopul era realizarea unui simplu aide-memoire. Alții afirmă că autorul experimenta lauda de sine sau că dorea a scrie o lucrare sociologică despre viața muncitorimii. Puțini se gândeau la didactică. În anul 1979, la doi ani după decesul scriitorului, într-un interviu dat revistei *Korunk*, fiul lui Nagy István, Nagy Károly a dezvăluit una dintre enigmaticele tatălui său și răspunsul asupra acestei dileme este: „Cauza adevărată se ascunde în evenimentele care pentru noi toți a făcut memorabil sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60.

⁷ ibidem, pg.403-404

„Csakhogy Manék nagyon is idevalók voltak. Egy közeli román községből származtak be Kolozsvárra. ... Arra emlékeztettem őket, hogy Manék és mások is békésen megfértek eddig a magyar szomszédsággal.” (trad. ns)

⁸ ibidem, pg.401

„És azért éppen ezzel, mert ideát minden elszenvedett sérelemért őket ütötték. Be akartam mutatni, hogy a román szegénység éppen úgy el van nyomva, kisemmizve, mint a világ minden más proletárjai. ...a számbelileg többségben lévő népnek nagylelkűbbnek kell lennie...”

Problemele acumulate și nerezolvate în anii precedenți, tensiunile noi, în ochii multora au început să facă îndoielnice rolul din trecut și în prezent al acelor forțe și ideologii istorice cât și adevărul lor, pentru care tatăl meu și-a consacrat viața. Se revizuiau valorile, lucru care i-a dezorientat pe mulți, în vreme ce credeau că servesc reînnoirea adevărată, reînnoire solicitată și de tatăl meu. Lupta pe două fronturi a redevenit actuală dar se vedea că diferențele de gândire și cauzele care le determinau derivă nu numai din prezent ci și din trecut, căci altfel nu se poate argumenta cu considerente politice zilnice de azi. Iată, tatăl meu a dorit să arunce încă o dată în această dezbatere și luptă, ca argument, viața lui și a semenilor lui. Încă o dată, pentru că faptele existau deja, și acum urma scrierea care amintește faptele și le analizează. Ceea ce pentru el însemna încă o faptă.”⁹

Alt argument nu cred că este necesar sau măcar posibil. Viziunea realistă, realismul consecvent, limbajul concret, imparțialitatea lui și chiar și pasajele în care autorul însuși ne dă indicii despre documente care atestă afirmațiile sale sunt dovezi plauzibile pentru veridicitatea evenimentelor povestite.

Opera autobiografică, născută și inspirată din nevoia de a aminti, de a da socoteală generațiilor următoare, de a explica sau chiar de a arăta drumul sau modelul care trebuie urmat ne transmite o imagine extrem de bogată, subiectivă a culturii maghiare din România din perioada celor două războaie mondiale. Alternează, în romanul conceput cu pasiune didactică, ideile scrierilor premergătoare tetralogiei și judecata acestora, sentimente personale și mărturisiri. Ni se arată o personalitate care nu cunoaște nicio cauză pierdută, al cărei prim scop este grija în privința destinului și evoluției omului simplu care este mânăta de pasiune luptătoare și de orientarea sa ideologică pe care o consideră ca singura posibilitate de salvare din sărăcie.

Bibliografie:

- Baróti Pál, „A Sáncalja lakója. Jegyzetek Nagy István önéletrajzáról”, Utunk, 1968/40.
 Nagy István, „Sáncalja”, Editura Kriterion, București, 1979
 Nagy István, „Ki a sánc alól”, Editura Kriterion, București, 1981
 Nagy István, „Szemben az árral”, Editura Kriterion, București, 1974
 Nagy István, „Hogyan tovább?”, Editura Kriterion, București, 1984
 Nagy Károly, „Apám önéletírásainak indítékairól”, Korunk, 1979,
 Csehi Gyula, „A baloldali forrásvidék”, Editura Dacia, Cluj, 1973
 Engel Károly, „Hídverők példamutatása”, Korunk, 1970/6
 Kántor Lajos, Láng Gusztáv, „A romániai magyar irodalom, 1945-1970”, Editura Kriterion, București, 1971
 Kántor László, „Túlélő képek”, Editura Héttorony, Szombathely, 1989

⁹ Nagy Károly, „Apám önéletírásainak indítékairól”, Korunk, 1979, pg.86-87

„Az igazi ok azokban az eseményekben keresendő, amelyek az ötvenes évek végét és a hatvanas évek elejét mindannyiunk számára emlékezetessé tették. A korábbi években felhalmozódott s mind az ideig meg nem oldott problémák, a keletkező új feszültségek sokak szemében kezdték megkérdőjelezni azoknak a történelmi erőknél és eszméknek a múltbeli és jelenbeli szerepét, és igazát, amelyekre apám egész életét tette fel. Folyt az értékek felülvizsgálata, s ez nem kevés embert zavart meg, miközben azt hitték, hogy az igazi megújulást szolgálják, amelyet egyébként apám is sürgetett. Ismét aktuálissá vált tehát a kétfrontos harc, de látszott is, hogy a nézetkülönbségek és az azokat kiváltó okok nemcsak a jelenben, hanem mélyen a múltban gyökereznek, s így napi politikai érvekkel hatni nem lehet. Nos, ebbe a vitába s harcba szándékozott apám ismét bedobni érvként a maga és a hozzá hasonlóak életét. Ismét, mert korábban már adva voltak a tettek, s most következett a tettek emlékező, az azokat boncolgató írás. Ami számára ismét csak tett volt.” (trad. ns)

Komáromi Gabriella, „Elfelejtett irodalom. Fejezetek a XX. századi prózánk történetéből”, Editura Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1990

Vallasek Júlia, „Nagy István: példázat, konstrukció, retorika”, Korunk, 2004, februarie

„Romániai magyar irodalmi lexikon”, vol. 1, 3, Editura Kriterion, București, 1981

„Kortárs magyar írók”, Editura Enciklopédia, Budapest, 1998-2000

Sőni Pál, „Nagy István. Monográfia”, Editura Kriterion, București, 1977

ROMANIA IN ENGLISH TRAVEL LITERATURE. FROM A WINTER IN THE CITY OF PLEASURE TO THE WAY OF THE CROSSES

Adriana Dana LISTEȘ POP

”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca

*Abstract: The purpose of this paper is to explore a range of travel documents about Romania published in English literature starting with the XIX century up to the present and try to extract and analyze the image of Romania as perceived and depicted by the foreign travelers in different historical and political contexts, capturing the process of its development through time. For a more balanced approach, the selection of the documents analyzed draw on four different historical and political periods starting with the end of the XIX century titles, passing through the interwar period in the first half of the XX century, continuing with the accounts taken in the communist period and finishing with the modern, democratic Romania depicted after 1989. The investigation begins with the volumes titled *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube* published by Florence K. Burger in 1877, *Three Years in Roumania* written by J. W. Ozanne in 1878, *Roumania: Past and Present* written by James Samuelson in 1882 and *Untrodden Paths in Roumania* signed by Mary Adelaide Walker in 1888. It continues with the travel accounts recorded during the XX century, *Roumania Yesterday and To-day* published by Will Gordon in 1918, *Twenty Years in Roumania* signed by Maude Parkinson in 1921, *Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate* written by Patrick Leigh Fermor in the interwar period and issued in 1986. From the works published in the communist period, *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania* signed by Andrew Mackenzie in 1977 will be taken into account. From after the Revolution, the modern English travel literature about the country analyzed here includes the volumes *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* signed by William Blacker and *The Way of the Crosses* published by Peter Hurley at the end of 2013.*

Keywords: Romania, past, travel literature, Transylvania, present

Keywords: Romania, past, travel literature, Transylvania, present

Basically conceived as a ”first person account of a journey undertaken by an author”¹ the travel narrative is an old narrative style used all through the history in texts like Herodotus’s *Histories* in order to make accurate reports on foreign countries visited. In this case, Herodotus particular acknowledged objective was to preserve facts from being lost² and record it for the benefit of the future readers. Generally, travel literature aims to describe the places visited, the people encountered, the cultural peculiarities and the experiences lived while travelling across a country. According to the study *The Cambridge Companion to the*

1 James Hooper and Tim Young, *Perspectives on Travel Writing*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 2004, p. 2.

2 „I, Herodotus of Halicarnassus, here displays his inquiry, so that human achievements may not become forgotten in time, and great and marvelous deeds – some displayed by Greeks, some by barbarians – may not be without their glory; and especially to show why the two peoples fought with each other”, Herodotus, *The Histories, Revised*, translated by Aubrey de Selincourt, revised with Introduction and Notes by John Marincola, Penguin Books, London, 2003, p. 3.

Travel Writing edited by Peter Hulme and Tim Youngs, the travel literature is an interdisciplinary approach situated at the border of the disciplines of “literature, history, geography, and anthropology” (Hulme & Youngs 2002, 1). The same volume makes it obvious that from the dawn of humanity, “writing and travel have always been intimately connected” (Hulme & Youngs 2002, 2) generating a rich body of literature enjoyed by the reading public of all times, appreciated for the historical and cultural documenting value. The editors propose Odysseus as the first European travel writer and “the appropriate archetype for the traveler”³ in the way that in the Christian tradition, the pilgrims can be regarded as “ancestors” or an early form of modern tourists⁴.

In the study titled *Perspectives on Travel Writing*, the editors underline the “absorption” of various narrative techniques and genres in the travel narrative thus turning it into a literary mixture characterized by “interaction with a broad range of historical periods, disciplines and perspectives”⁵. At the same time, the act of traveling itself and the travel as an experience is viewed as a “fluid” process. In the study titled *An Introduction to Travel and Travel Writing*⁶, Carmen Andras regards travel writing as having a “border status”, pointing out the fact that even though travel is usually perceived as a metaphor, it has always been interconnected with the history of civilizations which “are also histories of travels, mobilities, migrations, and their integration in new topographies”. In the same context, some of the first historical accounts about Dacian Romania are recorded in Herodotus’s *Histories*⁷, Strabo’s *Geographia*⁸ and Pausanias’s writings describing Leuke, the White island, the mythical sacred Island of the Blessed dedicated to Akhilleus⁹.

In English literature, the travel narratives focused on Romania are quite numerous written based on a tradition of travel writing preoccupied with “distinguishing fact from

3 „So the ambiguous figure of Odysseus – adventurous, powerful, unreliable – is perhaps the appropriate archetype for the traveler, and by extension for the travel writer”, Peter Hulme and Tim Youngs editors, *The Cambridge Companion to the Travel Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 2.

4, Within the Christian tradition, life itself has often been symbolized as a journey, perhaps most famously in John Bunyan’s allegory, *The Pilgrims Progress* (1678); and the centrality of the pilgrimage to Christianity produces much medieval travel writing as well as the framing device for Chaucer’s *Cantebury Tales*. In many respects pilgrims were ancestor of modern tourists: a catering industry grew up to look after them, they followed set routes, and the sites they visited were packaged for them”, Peter Hulme and Tim Youngs editors, *The Cambridge Companion to the Travel Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 2.

5 „One of the most persistent observation regarding travel writing, then, is its absorption of differing narrative styles and genres, the manner in which it effortlessly shape-shifts and blends any number of imaginative encounters, and its potential for interaction with a broad range of historical periods, disciplines and perspectives. In much the same way that travel itself can be seen as a somewhat fluid experience, so too can travel writing be regarded as a relatively open-ended and versatile form, notwithstanding the closure that occurs in some of its more rigidly conventional examples”, James Hooper and Tim Young, editors, *Perspectives on Travel Writing*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 2004, p. 3.

6 “In what travel itself is concerned, it is agreed upon the fact that histories of civilizations are also histories of travels, mobilities, migrations, and their integration in new topographies (journeys, exodus, nomadism, pilgrimage, emigration, exploration, dislocations of populations etc.). Histories of civilizations are also covering the recording (under the form of travel accounts and travel literature, documents, maps, illustrations, etc.) and the reception of the respective experiences by the public”, Carmen Andras, *Calatoria ca spatiu al cunoasterii si al comunicarii culturale, An Introduction to Travel Writing*, in *Academia Romana, Anuarul Institutului de Cercetari Socio-Umane “Gheorghe Sincai”* X, p.7-22, Mediaprint, Targu-Mures 2007.

7 Herodotus, *The Histories, Revised*, translated by Aubrey de Selincourt, revised with Introduction and Notes by John Marincola, Penguin Books, London, 2003.

8 Strabo, *The Geography of Strabo*, VII, with an English Translation by Horace Leonard Jones, PhD, LL.D. Cornell University, London & New York: William Heinemann & Putnam’s Sons, 1930.

9 Pausanias’s *Description of Greece* edited and translated by J. G. Frazer, Cambridge University Press, New York 2012, p. 165-166.

fiction”, paying interest to the written testimony appreciated as an “eyewitness account”¹⁰ of real facts and experiences lived in the foreign territories. The travel accounts about Romania come into being brought to the international attention by the conflictual events happening in the Eastern European region in the second half of the XIX century. After living three years in Romania, being certain that “no book on the country has ever been written by an Englishman in the English language”¹¹ even though the volume *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube* was published by Florence K. Burger in 1877, J. W. Ozanne gives an account about his travel making use of a “proper mixture of light and shade”. In the *Preface*, the author confesses that the project started as a series of articles published in *Temple Bar* and *University Magazine* and progressed into a book aiming to provide “a general idea of the country”. The author mentions the “power of fascination” (Ozanne 1878, 2) exerted by the Romanian territory on the visitors even though the risks taken could be dangerous: typhus, cholera, fevers. Ozanne left England in the summer of 1870, entering the Romanian territory on the “beautiful blue Danube”, arriving in Bucharest, “the city of pleasure” (Ozanne 1878, 11). Florence K. Burger names Bucharest this way in her title, underlying the cosmopolitanism encountered here and the “birje”, which in her opinion, represent the Romanian capital in the highest degree¹² because it makes “the social machinery revolve with smoothness and precision” (Burger 1877, 42). For Florence K. Burger, Bucharest is “not the least like any other place in the world”¹³, being the “City of Vlad, the Devil” (Burger 1877, 45). While Ozanne structures his book in eighteenth chapters reporting on social hierarchy, the government, religion, agriculture and commerce, history, culture and language, education, traditions, inserting a chapter titled “A Raid into Transylvania”, ending the book with “A Review of the Political Situation”, Florence K. Burger divides her book into twelve chapters and adds in the final chapter a collection of twenty “doine”, among which *The Cuckoo and the Turtle Dove* (*Cucul si turturica*), *Miorita*, *The Enchanted Spring*, *Sburatorul*. She explains doina as “inspired by *Doru*, an indefinable sentiment”¹⁴ which resembles the Troubadours songs or the German Lieder.

In his travel account, titled *Roumania Past and Present*, James Samuelson’s target was “to obtain a better knowledge” of the country (Samuelson 1882, viii), driven by the lack of information regarding the country’s geography, history and politics¹⁵. Samuelson divided his

10 „Against this background, the English editor of early travelers, Richard Hakluyt, argued for a history of travel which relied on the testimony of travelers themselves: in other words he looked mostly to eyewitness accounts (...)” James Hooper and Tim Young, editors, *Perspectives on Travel Writing*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2004, p. 3.

11 „To the best of my belief, no book on the country has ever been written by an Englishman in the English language. It is with a view to supplying a want admittedly felt that I have penned this work”, J. W. Ozanne, *Three Year in Roumania*, Chapman and Hall, London, 1878, p. v-vi.

12 „Bucharest without its *birje* would be like Venice without gondolas or Cairo without donkeys, or the desert without camels”, Florence K. Burger, *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 43.

13 „Bucharest is Bucharest, and therefore is not in the least like any other place in the world. Just as a Roumanian is a Roumanian, without a shadow of resemblance to a Turk, a Bosnian, a Galician, a Serb, a Montenegrin, or a Greek. It is not the East, still less the West”, Florence K. Burger, *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 35.

14 „The *Doina* is presumably inspired by the *Doru*, an indefinable sentiment, made up of regret, hope, sadness, and love, and which is supposed to cause the ultimate death of whomsoever comes within the range of its fascinating, but baneful influence”, Florence K. Burger, *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 247.

15 „There is no country in Europe which at the present time possesses greater interest for Englishmen than does the Kingdom of Roumania, and there is non with whose present state and past history, nay, with whose very geographical position, they are less familiar”, James Samuelson, *Roumania Past and Present*, George Philip & Son, London, 1882, p. v.

account into two parts, the first one, *Roumania to-day* informing about the present geographical, naval, topographical, agricultural, commercial, educational and judicial situation in the time of his visit and the second one dealing with the historical background from Dacia to the royal Roumania at the end of the XIX century. While Ozanne remembers a Bucharest with bumpy roads, Samuelson depicts Bucharest as being “the city of joy” (Samuelson 1882, 39) where the carriages called “birjas” transport high society members, whereas the workers and the peasants walk. They both agree, at a distance of more than ten years, on the harshness of the climate, which seems to be too hot in the summer and too cold in the winter, opinion shared by Walker in 1888, who points out that “the climate of Roumania is exposed to the greatest extremes of temperature” (Walker 1888, vi).

In the her volume’s introduction, Walker declares Romania of that period as being “one of the most interesting” and “one of the least known countries of Europe” (Walker 1888, vi). The author of the book titled *Untrodden Paths in Roumania* enters Romanian territory on the Danube, too, the first city visited being Galati. She then visits Moldova describing its monasteries in Iasi, Neamt, Piatra, Durau, from where she travels by raft down the Bistrita reaching Bucharest in June 1887. In Bucharest, apart from the traffic noise¹⁶ equaled, in her opinion, only by Naples, Walker fancies the gardens, Cismegiu park and mentions the Chaussee, “the fashionable drive” (Walker 1888, 169) characterized by Samuelson as being “the favourite drive of the Bucaresters” (Samuelson 1882, 41). From Bucharest, Walker travels to Curtea de Arges, Sinaia, Kronstadt, Valcea, Horezu and Bistrita, ending the volume with a historical review developed in two final chapters. She dedicates the third chapter to the popular superstitions among which the vampires, the “little lamb of Barsa” and “Manol the Mason and his young wife”.

At the beginning of the new century, during the World War One, the tone of the travel accounts changes as in the case of the volume *Roumania Yesterday and To-day* signed by Winifried Gordon in 1918. The author acknowledges that the account’s aim is to get a “closer understanding” of the Romanian country which has recently become an Ally to the British in the war. The volume is supplied with a chapter signed by Queen Marie of Romania, dedicated the people of Roumania and their courage. Winifried emphasis the Roumanians as a latin race in a “latin oasis” speaking a latin language¹⁷, even more obvious in the rural region of Transylvania¹⁸ and mentions the beauty that “captivates with an irresistible attraction” (Gordon 1918, 76). Bucharest, again called the “city of pleasures” is compared to Paris and found “the gayest, brightest, lightest-hearted little sister to the elder Paris it is possible to imagine” (Gordon 1920, 23).

Twenty Years in Roumania was written by Maude Parkinson aiming to offer an accurate “insight into the character of the people”, made out of “random impressions and recollections” about the country where she spent “many of the happiest years” in her life working as a languages teacher. As the other English travelers, Maude mentions the Chaussee

16 „Every one drives in Bukarest, and every one seems to consider it of the highest importance to tear along the crowded streets at the utmost attainable speed”, Mary Adelaide Walker, *Untrodden Paths in Roumania*, Chapman and Hall Limited, London 1888, p. 169.

17 „One of the most remarkable features of this interesting people, indeed of all the Roumanian race, is the unity of their psychology. In all the countries through which this section of the race, these exiled and nomadic Wallachians, wander, they speak the same tongue, have the same manners and customs, songs, dances, music, legends and superstitions as the parent stock”, Winifried Gordon, *Roumania Yesterday and To-day*, George Lane the Bodley Head, London 1918, p. 100.

18 „The Latin strain is even more marked and obvious among the Roumanians in the remoter villages of Transylvania, and their language is an indisputable proof of their origin”, Winifried Gordon, *Roumania Yesterday and To-day*, George Lane the Bodley Head, London, 1918, p. 34.

in Bucharest and the problem regarding “the constant rumbling of the traffic” there¹⁹ which has been finally solved by wooden pavement. The capital city is described as a “picturesque” garden city²⁰, socially cosmopolitan. She accurately explains the Roumanian target in the World War One which is “to regain Transylvania” and unite all Romanian speakers in the same state²¹, objective reached, Romania of that period being reported with a population of seventeen million.

The volume titled *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania* was outlined by Andrew Mackenzie “mainly for journalistic purposes” in order to investigate folk traditions in Romania which he “visited yearly since 1968” working with Romanian folklorists in research trips, doing field work in the mountains (Mackenzie 1977, ix). In the account of his research, the author starts a dialogue with the earlier travelers and their narratives regarding Romania being certain that “every true traveler in a foreign country steps, in a sense, in the footprints of those who have travelled there before him and, if he is wise, he takes notice of what they have written”²². MacKenzie names Transylvania “the land beyond the forest” borrowing the title from Emily Gerard, and Romania, “Dracula country”, being, according to the author, “unique”²³.

Unlike the former English travelers who used various means of transport, Patrick Leigh Fermor, the author of the volume titled *Between the Woods and the Water. On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate* travelled on foot, as we will see it happened again in 2013, in the case of the writer Peter Hurley, the author of *The Way of the Crosses*. Patrick started his trip in the interwar period, even though he published the book only in 1986. The author mentions that he has lost his notebook in Moldavia, restored it afterwards and published it in 1986, the writing being initially a “journal of travel”²⁴. The Englishman begins his travel on a “bridge passage” in Esztergom, at the Hungarian border, and enters the Romanian territory in Transylvania from Hungary. He talks about “The Marches of Transylvania” and the “Carpathian Uplands”, depicted in two different chapters.

Almost one hundred years later, Peter Hurley takes a similar walk into modern Romania, the author himself interpreting his narrative enterprise as a “task” that was “literally

19 „When I first went there the town was very badly paved with rough cobble-stones, and it was highly disagreeable to go through the Calea Victoriei, as the constant rumbling of the traffic over these stones effectually prevented any attempt at conversation. That is all changed now since wood-paving has been introduced”, Maude Parkinson, *Twenty Years in Roumania*, London 1921, p. 53.

20 „Numerous small public gardens, the largest called Cismegiu, and the drive known as the Chaussee, greatly contribute to the garden-like appearance of the town”, Maude Parkinson, *Twenty Years in Roumania*, London 1921, p. 53.

21 „To regain Transylvania and see it incorporated in Roumania has always been the ardent desire of every Roumanian, young and old. In olden times the province formed part of the Roman province of Dacia under the Emperor Trajan”, Maude Parkinson, *Twenty Years in Roumania*, London 1921, p. 251.

22 “Not only do the writings of former travelers throw light on the situation in Romania today but they can also illuminate scenes of the distant past which otherwise would remain in shadow”, Andrew Mackenzie, *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania*, Arthur Barker Limited, London, 1977, p. x, xi.

23 „Romania is unique. It lies in the heartland of Slavonic Europe, but it is quite different from the Slav countries – and I can say that, since I know the Slavs and love them. The Roman legions left their own Latin language in Romania, the most remote Latin outpost of the Empire. They left more than that. To this day, Romania not only speaks a language very much like Italian, but has a population which possesses the sparkle, the intelligence, the physical appearance that one meets in Tuscany and the Lombard plain. In the long run they have everything – natural riches, great scenic variety, widespread education, gifted people – which will make for a brilliant future”, Andrew Mackenzie, *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania*, Arthur Barker Limited, London, 1977, p. 3-4.

24 „The notebook covering this period, lost in Moldavia at the beginning of the War and restored a few years ago by a great stroke of luck, has been a great help, but not the unfailing prop it should have been”, Patrick Leigh Fermor, *Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate*, Introduction by Jan Morris, New York Review of Books, New York, 2005, p. 6.

entrusted to me as an imperative” as he acknowledges in the end. This task has been put into action as a journey and the textual outcome has taken the form of a literary testimony shared to the reader as a “gift” being generously available to everyone showing interest. The author felt the burden of the “responsibility” entrusted, symbolically conveyed into the image of the rucksack carried on his back along the way. The story builds itself on the road, “overwhelming” the author with its “complexity” envisaged as “an enormous tapestry”, a metaphor of the country, depicted as “this great magic mountain called Romania”. The route taken by the author is chosen on the spot, depending on the conditions found in a specific situation, being exposed to the harsh nature of the life in the mountains which reveal to him as “held together by an infinite number of threads, natural fibers all”. This natural route is called the Way, the Road, or *Drumul*, which Peter gets to know in detail walking it step by step, finally named the Way of the Crosses. Peter Hurley is doing the investigation of the reality on the ground arguing that Romanians are “misrepresented in the foreign media” reason why the author feels the urge to point out the confusion it is made regarding the *Romania* word etymology, which is not Roma, but Rome. Peter Hurley’s objective is to make his contribution in being “of help to the reader who has little or no knowledge of Romania” (Hurley 2013, IV).

After 1989, the interest in travelling in Romania increased and the modern English travel literature about the country investigated in this paper includes the volumes *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* signed by William Blacker and *The Way of the Crosses* mentioned above. William Blacker, the author of *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* travelled by train in the winter of 2008 entering Romania through North, knowing the country as he visited it before, in 1989, during the Revolution and in the following years. Drinking “tuica” and eating traditional food all through his journeys in Romania, the author felt welcome and treated with generosity²⁵, traits of character mentioned by Peter Hurley in his travel account, too. Peter got to know Romanians and the country as he was accommodated and fed by Romanians so he started to understand “Romanian dark humour” related to the “incredible, enormous, continuous amount of suffering and injustice” experienced over the centuries”. This thought makes Peter think about the historical bad luck of this peaceful nation described as “not a conquering or a warring or in any way a cruel nation, not revengeful, fundamentally Christian, extraordinarily welcoming and hospitable, extremely creative, warm, giving, generous people, who are completely misunderstood and misbranded by the people who don’t know them” (Hurley 2013, 278-279).

References:

Hulme, Peter and Tim Youngs (eds.). 2002. *The Cambridge Companion to the Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hooper James and Tim Young (eds). 2004. *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

²⁵ “I remembered how on my early journeys the people of Romania, almost everywhere I went, had welcomed me amongst them. Wherever I travelled, when night fell I was offered food and the best bed in the house; sometimes it might have had a straw mattress, sometimes it had a box of chicks or a lamb sleeping underneath it, but always it was warm and comfortable and I had a roof over my head. In the morning when I left, my host would be appalled if offered any form of payment, and instead would fill my bag with food. In those days there were few shops and food was almost impossible to buy along the way. I was overwhelmed by the generosity of the villagers and their old-fashioned courtesy”, Wiliam Blacker, *Along the Enchanted Way: a Romanian Story* John Murray, London, 2009.

Andras, Carmen. 2007. *Calatoria ca spatiu al cunoasterii si al comunicarii culturale, An Introduction to Travel Writing*, p.7-22, in *Academia Romana, Anuarul Institutului de Cercetari Socio-Umane "Gheorghe Sincai"* X, Mediaprint, Targu-Mures.

Herodotus. 2003. (1954). *The Histories, Revised*, translated by Aubrey de Selincourt, revised with Introduction and Notes by John Marincola. London: Penguin Books.

Strabo. 1930. *The Geography of Strabo*. With an English Translation by Horace Leonard Jones, PhD, LLD. Cornell University, VII, London & New York: William Heinemann & Putnam's Sons.

Pausanias. 2012 (1898). *Pausanias's Description of Greece* edited and translated by J. G. Frazer. New York: Cambridge University Press.

Burger, K. Florence. 1877. *A Winter in the City of Pleasure. Life on the Lower Danube*. London: Richard Bentley and Son.

Ozanne, J. W. 1878. *Three Years in Roumania*. London: Chapman and Hall Limited.

Samuelson, James. 1882. *Roumania: Past and Present*. London: George Philip and Son.

Walker, Mary Adelaide. 1888. *Untrodden Paths in Roumania*. London: Chapman and Hall Limited.

Herscovici Hurst, A. 1916. *Roumania and Great Britain*. With a Preface by Sir Thomas Dunlop, Bart., Lord Provost of Glasgow. London: Hodder and Stoughton.

Mrs. Will Gordon, F.R.G.S. 1918. *Roumania Yesterday and To-day*. With an Introduction and Two Chapters by H. M. the Queen of Roumania, and Illustrations. London: John Lane the Bodley Head.

Parkinson, Maude. 1921. *Twenty Years in Roumania*. London: George Allen and Unwin Limited.

Leigh Fermor, Patrick. 2005 (1986). *Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gate*, introduction by [Jan Morris](#). New York: New York Review of Books.

Mackenzie, Andrew. 1977. *Dracula Country. Travels and Folk Beliefs in Romania*. London: Arthur Barker Limited.

Blacker, William. 2009. *Along the Enchanted Way. A Romanian Story*. London: John Murray.

Hurley, Peter. 2013. *The Way of the Crosses*. Bucharest: Martor.

PARCOURS DADA

Elena Monica BACIU

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract : The Dadaist program of vanguard involved the denial of any traditional art system more violent but more free than ever. This freedom of creation is having like source the reinvention of poetic language, reducing to a " tabula rasa " any lyricism to then be able to rise to a new poetry built on new values.

Keywords : war, absurd, young, dada.

En faisant une incursion dans le contexte social et culturel de la naissance du dadaïsme nous pouvons observer que les atrocités de la première guerre mondiale ont profondément marquée le monde artistique qui retentissait le besoin de se révolter contre cette absurdité. C’est au « Cabaret Voltaire » de Zurich, la capitale de la Suisse, que Tristan Tzara proclame un nouveau programme artistique qui se propose de répondre à l’absurde par une révolte absurde.

Le programme dadaïste, programme d’avant-garde supposait la négation du tout système artistique traditionnel plus violent mais plus libre que jamais. Cette liberté de la création envisage la réinvention du langage poétique, ayant comme technique la réduction à une « tabula rasa » du tout lyrisme pour pouvoir ensuite faire naître une nouvelle poésie construite sur des nouvelles valeurs. Le vers dadaïste est à la première vue un vers discontinu ou seule l’imagination peut bâtir une règle qui naît de la spontanéité, par des associations de termes étonnants, le spectateur est contrarié et c’est même cet état d’être que les dadaïstes suivaient relever : « Choquer c’est créer inconscient » parce que l’hasard n’est pas cette fois un but mais un moyen d’accéder l’inconscient.

Les résonances dadaïstes de Tristan Tzara dépassent l’espace de création poétique et se retrouve aussi dans d’autres domaines artistiques bien que dans différents coins du monde. La polarité du mouvement peut être suivie dans les foyers littéraires qui naissent à : *Zurich* (1915-1919), avec notamment Tristan Tzara, Jean Arp, les poètes allemands Hugo Ball et Richard Huelsenbeck, le peintre roumain Marcel Janco, le peintre et cinéaste allemand Hans Richter ; *New York* (1915-1921), avec Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray ; *Berlin* (1917-1923), avec Richard Huelsenbeck, George Grosz, Raoul Hausmann ; *Cologne* (1919-1921), avec Jean Arp, Max Ernst (aux collages inventifs), Johannes Theodor Baargeld ; *Hanovre* avec Kurt Schwitters ; et *Paris* (1919-1923), où Dada connaît son apogée en tant que mouvement, avec Tristan Tzara, Francis Picabia, Man Ray, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault et sa fin avec la victoire de la dissidence surréaliste.

Comment serait-il possible parler de l’œuvre d’un auteur sans parler de son passe, du lieu de sa naissance, de sa famille et les personnes de son entourage, facteurs qui ont tous contribué à ce qu’il est devenu. Tristan Tzara, a abandonné sa langue natale pour adopter d’autres langues où il a pu exprimer son esprit révolutionnaire. Samuel Rosenstock alias Tristan Tzara a rompu avec son passe, mais nous trouvons important mentionner que des traces roumaines subtiles transgressent tout son œuvre. En plus l’auteur n’a jamais cessé maintenir une correspondance d’intérêt littéraire avec ses amis écrivains roumains reconnus : Ilarie Voronca , Sașa Pană etc. , avec le milieu littéraire roumain comme avec celui européen.

C'est en 1912 en Roumanie que l'adolescent Tristan Tzara va mettre les bases d'une revue symboliste « Simbolul » (Le Symbole) avec ses amis [Marcel Iancu](#) (Marcel Janco) Ion Iovanaki ([Ion Vineu](#)) qui a attiré l'attention et le support d'Alexandru Macedonski. Ces créations sont pré dadaïstes, symbolistes ? Il s'agit d'une période de transition ? Nous essayons répondre à ces questions par même la déclaration de l'auteur dans une lettre à Sasa Pana concernant un volume des œuvres de Tristan Tzara créées avant son départ à Zurich : le titre Poèmes d'avant dada « laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance simili mystique, pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré, à une nécessité latente »¹

Nous allons déterminer ainsi la place de l'élément roumain dans l'œuvre dadaïste de Tristan Tzara et souligner que la « présence de la langue roumaine dans l'ensemble de la création du poète met en évidence que la manière propre de penser du peuple roumain et celui de l'auteur ont des ponts communs »².

Non pas seulement pour le contraste avec la culture roumaine, nous désirons évaluer ensuite l'importance du primitivisme noir aux soirées dadaïstes, mais pour souligner la méticulosité documentaire de l'auteur en parlant de l'imaginaire artistique de l'auteur. La culture africaine a été utilisée comme une arme dans la guerre ouverte contre la pensée, les normes et contre la vie traditionnelle en général, pressentant à l'Europe en crise non seulement un défile exotique, mais la possibilité de retrouver un temps pur.

La poésie orale traditionnelle africaine, répond aux besoins immédiats religieux ou sociaux et Tristan Tzara lance par cette poésie une invitation d'accéder à un art d'utilité collective qui se confond avec la vie même.

Comme attendu, le courant qui est entré dans l'art comme un coup de foudre, a consommé assez rapidement ses ressources et a probablement, atteint son but. C'est à Paris que la rupture sera définitive entre le groupe dadaïste et celui surréaliste d'André Breton qui à notre avis ne peut pas être dissocié. Nous trouvons nécessaire rétablir le mérite dadaïste dans la politique surréaliste, mais aussi bien délimiter (si possible) leurs frontières, car l'auteur même a reconnu que les « surréalistes ont canalisé le désordre de dada ».

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliographie

1. Ion Pop, *Avangardismul românesc*, EPL, București, 1969,
2. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, Constanța, 2006
3. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002,

¹ apud Sașa Pană, *Insurecția de la Zürich*, în Tristan Tzara, *Primele poeme*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1971, pp.121-122.

² Henri I. Behar : Note in Opere Complete, Tomul I Editia Flammarion, Paris, 1975, p 632

4. Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei românești din Secolul al XX-lea*, Editura Pontica, Constanța, 2007
5. René Lacôte, *Tristan Tzara*, coll. [Poètes d'aujourd'hui](#) n° 32, [Éditions Seghers](#), 1952
6. [Robert Lafont](#) et Cristian Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, P.U.F, 1970
7. [Marc Dachy](#), *Journal du mouvement dada*, Genève, Skira, 1989
8. [Marc Dachy](#), *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, Paris, L'Echoppe, 1992
9. Henri Béhar, *Introduction au recueil Dada est tatou. Tout est dada*. Paris, [Flammarion](#), 1996
10. Henri I. Behar : *Note in Opere Complete* , Tomul I Editia Flammarion , Paris , 1975
11. Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, coll. « Les Roumains de Paris », 2005
12. [François Buot](#), *Tristan Tzara*, Paris, [Grasset](#), 2002
13. Sașa Pană, *Insurecția de la Zürich*, în Tristan Tzara, *Primele poeme*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1971

TERMINOLOGIE ECONOMIQUE

Ruxandra PETROVICI

”Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: We'd like to determine, on the basis of the economic terms and concepts used in the Moroccan magazine MarocHebdo, the branch of the tree of the economic area "favored" by this weekly to see what is the most important of the Moroccan economy branch, in any case, one highlighted by a review of French language normally read by people who speak French, a public more cultivated and connected to the events around the world.

Keywords: terminology, term, concept, domain, branch of the domain tree

L'évolution de la société humaine a impliqué à un moment donné la division du travail. Décrite par Adam Smith comme « la répartition des tâches entre les individus organisée par l'entreprise pour accroître la productivité », elle existait beaucoup plus avant l'entreprise proprement-dite et les théories économiques. L'homme ne pouvait plus tout savoir, ni tout faire, alors pour être efficace dans son travail et pour pouvoir avancer et développer le domaine de travail qu'il exerçait, il a dû se spécialiser. Cette spécialisation dans le travail a menée à la constitution des cercles professionnels quasiment clos qui parlaient « la langue du métier » et qui avaient des comportements, des habitudes et des coutumes spécifiques.

Si au début les maîtres gardaient le secret du métier, au présent les professionnels de tel ou tel domaine sentent le besoin de collaborer, ou, au moins, de se mettre au courant des découvertes des autres. Ainsi on a senti le besoin de mettre en commun les savoir et d'élaborer une même langue. C'est ici le travail des terminologues.

Comme nous avons vécu un certain temps au Maroc, un pays qui semble capitaliste mais dont l'économie garde les traits du Moyen Age, où, on peut soit tout négocier, soit payer en recevant une facture, où tout le monde doit vivre et donc les riches sont concernés à donner une partie de leurs revenus aux pauvres conformément à la loi musulmane, nous avons essayé de voir sur quoi porte l'intérêt des Marocains en ce qui concerne l'économie. Nous avons choisi comme corpus les articles principaux de la section économique et financière d'un hebdomadaire marocain, **MarocHebdo** (les 4 revues du mois de novembre 2012), ayant les sections: *Direct, Politique, En couverture, Economie, Société, La vie et Culture*, en sélectionnant les termes économiques pour voir à quelle branche de l'arbre du domaine économique ils sont liés.

L'économie est définie par wikipedia.fr comme « l'activité humaine qui consiste en la production, la distribution, l'échange et la consommation de [biens](#) et de [services](#) » et dont son arborescence comprend la théorie économique, les écoles de pensée économique, l'économie mathématique et quantitative, la microéconomie, la macroéconomie, l'économie monétaire, l'économie internationale, les finances, l'économie publique, l'économie de la santé, de l'éducation, du bien-être, l'économie du travail, la démographie, l'analyse économique du droit, l'organisation industrielle (gestion de production), l'économie d'entreprise (management, marketing et comptabilité), l'histoire économique, l'économie du développement, l'innovation technologique, la croissance, le système économique l'agriculture, l'économie de l'environnement et la géographie économique

MarocHebdo du 2 au 8 novembre, *Le péril noir*, est une revue de 50 pages. La section *Economie et finances*, p.28-34 débute avec 2 articles : Les taux d'intérêt baissent sur le marché international, *Le Maroc veut emprunter 1 milliard de dollars* par Mazoukane Kabbaj et Vivendi vend 53% des parts de Maroc Telecom : **Prix : 5 milliards d'euros**, par Aissa Amourag.

Nous pouvons saisir le thème du premier article de la première approche en lisant le titre en gras et en voyant la photo de Nizar Baraka, ministre de l'Economie et des finances: un emprunt que le Maroc veut obtenir sur le marché international. Au niveau du vocabulaire employé, nous pouvons remarquer les familles de mots liés au thème principal à partir du verbe *emprunter* (2 occurrences): prêt, prêt sur le marché, emprunt, lever un emprunt, coût de l'emprunt et du nom *dette*: dette extérieure brute, rachat des dettes, processus de désendettement. D'ailleurs le déroulement de l'article suit le déroulement du processus d'emprunt commençant par le terme *prêt* en majuscules rouges et finissant par échéances. Parmi les autres termes économique-financiers nous avons pu remarquer: le taux d'intérêt, taux d'intérêt inférieur à l'Espagne, marché international, politiques d'assainissement budgétaire ou politiques de rigueur budgétaire, affaiblir la demande mondiale, fonds, bailleurs de fonds, agences de notations, pays bien noté, note marocaine de « stable » à « négative », indications/indicateurs de solvabilité, sortir à l'international. Mais il faudrait aussi tenir compte de l'emploi d'une autre famille de mots à partir du verbe *baissier*: la baisse des coûts, tendance baissière, baisse des coûts d'emprunt, baisse des prix, en baisse, modifier à la baisse la perspective de la note du pays. Si au niveau lexical nous remarquons la famille de mots passant par des changements grammaticaux, verbe, nom, adjectif, au niveau du sens nous pouvons remarquer la connotation positive et négative qui implique la connaissance du processus financier. Par exemple une tendance baissière des taux d'intérêt peut être positive ou négative en fonction de la partie concernée, le créancier ou le débiteur. Nous pouvons toujours remarquer l'apparition singulière d'un rapport de synonymie: baisse vs légère dégradation. Il ne sera pas sans intérêt de voir quelles sont les Institutions dont le nom apparaît dans ce texte et qui auront leur rôle dans l'obtention de l'emprunt et son remboursement. On aura le Ministère de l'Economie et des Finances, le Trésor et la BCE, la Banque Centrale Européenne.

Nous allons retenir de cet article les mots clés : **emprunt** et **dette**

Dans le deuxième article, Vivendi vend 53% des parts de Maroc Telecom : **Prix : 5 milliards d'euros**, dont le titre pourrait être trompeur parce qu'on ne sait pas qui va profiter de ce prix de 5 milliard d'euros ; on voit seulement la photo du président de Vivendi Jean Rene Fourtou à côté du président de MarocTelecom, Abdeslam Ahizoune.

Si nous nous rapportons au vocabulaire employé, nous pourrions saisir premièrement la répétition du mot *opérateur* et on peut déduire du contexte qu'il s'agit d'un opérateur de téléphonie : quatre opérateurs étrangers, quatre opérateurs internationaux, opérateurs qatari, opérateur marocain et deuxièmement l'abondance d'occurrences du terme *part* dont on se rend compte du contexte qu'il signifie part de capital social : parts, parts de MarocTelecom, racheter les parts de Vivendi dans MarocTelecom, reprise des parts, acquisition de 35% des parts et qu'on voit être lié au verbe *acquérir* et au nom *acquisition*: le groupe français acquiert 2% des parts de MarocTelecom. Sauf ces termes qui nous indiquent le domaine économique, il y a aussi d'autres termes économiques : capital, offres financières, prix de cession, investisseurs institutionnels et privés, argent investi, distributions des dividendes, entrée dans la Bourse qui tiennent à l'économie de l'entreprise.

Nous allons retenir comme termes-clés de cet article ceux qui ont les occurrences les plus nombreuses: **part(s)** et **opérateur(s)**.

Pour **MarocHebdo**, du 9 au 15 novembre, *Les escadrons de la mort*, la section *Economie et finances*, p.28-29, a comme articles principaux: Carrières de sables et de pierre,

L'Etat compte démanteler la mafia du sable par Aissa Amourag et *Le budget d'austérité* par Mohamad Saïd Saadi qui est aussi la chronique de l'hebdomadaire.

Le premier article utilise la terminologie de l'entreprise : cahiers de charges (3 occurrences), montants, chiffre d'affaires, secteur stratégique de l'économie marocaine, autorisation, contrôle/contrôler, circuits de distributions. Mais comme il s'agit de l'utilisation d'une ressource naturelle, le sable et non d'une production proprement-dite, les termes les plus utilisés sont liés à l'*exploitation*: exploitation des carrières, exploitation anarchique, licence d'exploitation, exploitants (3 occurrences), matière exploitée, quantités de sables exploitées, mais en utilisant plus ou moins explicite la connotation de *pillage* (de sables), terme qui apparaît en rouge au début de l'article et qui est soutenu par les références au mafia, au clientélisme, à l'anarchie.

Nous retiendront seulement ce terme de l'économie de l'entreprise, **exploitation**.

Le deuxième article, *Le budget de l'austérité*, chronique d'un professeur universitaire et ancien ministre nous introduit dans la politique budgétaire du Maroc. C'est un article qui abonde en termes politico-économiques. On a même l'impression qu'il n'y a plus d'autres mots, ni même des conjonctions. En fait l'article trahit l'inquiétude face à la crise économique. Les objectifs affichés du budget pour 2013 sont : la croissance économique, l'investissement créateur d'emploi ou en d'autres termes, la croissance économique créatrice d'emploi, la juste répartition des fruits de la croissance, la bonne gouvernance, le développement du capital humain, la réduction de la pauvreté. Les termes ou paradigmes qui apparaissent dans cet articles peuvent être classés en deux catégories, ceux qui expriment la crise : crise profonde, crise de l'emploi, la crise dont souffre l'économie marocaine, creuser les déficits budgétaire et extérieurs, dépenses d'investissement qui devraient se détériorer, recul de l'investissement, taux de chômage qui frôle le 10%, perte d'emploi, victimes qui attendent toujours la mise en place de la fameuse « caisse d'indemnisation contre le chômage et ceux qui donnent des solutions : rétablissement des équilibres macroéconomiques, relance économique, création d'emploi, ressources affectées au développement social et humain, impôt progressif sur les revenus, suppression des niches fiscales non productives, lutte contre la fraude et l'évasion fiscale, effort fiscal et budgétaire, politique économique expansionniste, croissance économique équitable, justice sociale.

Les Institutions qui sont concernées à mettre en œuvre les objectifs budgétaires sont le gouvernement PJD, HCP (Haut commissariat du plan), ministères de l'Education nationale, des Sports, de l'Emploi, de la Santé, départements ministériels non sociaux par des projets comme l'Initiative nationale de développement humain (+26,6%) et le Fonds d'appui à la cohésion sociale (deux milliard de dirhams contre un milliard en 2012).

Mais, de loin, les occurrences les plus nombreuses tiennent au *budget* : budget de l'austérité, projet de budget, budget 2013, postes budgétaires, période de disette budgétaire, choix budgétaire. Donc, nous allons retenir pour notre propos le mot **budget**.

MarocHebdo, du 16 au 22 novembre 2012, ayant le titre : Tomber malade au Maroc, *A vos risques et périls*, a comme articles principaux de la section *Economie et finance*, p.22-29 : S.M. le Roi visite les chantiers de la Cite Verte, à Benguerir, *Un futur paradis du savoir* par Mohamed Reddadi et S.M. le Roi nomme Mohamed Hassad président de l'agence TMSA (The Tangier Mediterranean Special Agency), *Un haut commis de l'Etat pour redorer le blason de Tanger Med*, par Aissa Amourag.

Le premier article traite du lancement, à Benguir, par le Roi Mohammed VI (S.M. le Roi, le Souverain, qui donne son impulsion royale) du méga projet d'une université polytechnique aux standards internationaux ayant des sections comme le management industriel, l'agriculture, l'ingénierie, les technologies vertes, le développement durable, l'urbanisme et l'architecture, appelé paradis du savoir (2 occurrences), haut lieu de savoir et modernité, haut lieu de savoir et de formation aux standards internationaux, ayant des

infrastructures privilégiant le bien-être et l'épanouissement socioculturel. Il nous a paru très intéressante cette association entre le savoir, la formation, la modernité et développement durable. On pourrait remarquer des expressions comme ville verte, orientation ardemment écologique, plantation d'un arbre, ceinture verte, coulée verte (2 occurrences), véritable poumon écologique, espaces verts vs. pays semi-aride. L'association du développement durable et l'écologie à l'enseignement et au savoir nous semble une idée à retenir aussi pour d'autres universités du monde entier. Du côté terminologique, nous allons garder le **développement durable**, terme qui constitue en soi une branche économique.

Le deuxième article n'a rien à faire avec la section économie-finance. Il traite de la nomination de Mohamed Hassad comme dirigeant du plus grand port de l'Afrique, le Tanger. On pourrait remarquer qu'il a des études qui le recommandent pour le poste, l'Ecole Polytechnique de Paris et l'Ecole nationale Ponts et Chaussées et aussi une vaste expérience comme patron d'entreprise, directeur régional des travaux publics, directeur de Royal Air Maroc, comme wali (protecteur) de Marrakech et comme ministre des travaux publics, de la formation professionnelle et de la formation des cadres. Maintenant sa mission sera de restructurer « le plus grand port du Maroc et probablement de l'Afrique pour en faire une destination internationale privilégiée pour le commerce mondial ». Au Maroc la macroéconomie est intimement liée à la microéconomie et les gens, leurs compétences et leurs relations content plus que les lois ou les difficultés à franchir. Donc, on va retenir, à la limite, de cet article, le verbe **restructurer**.

Pour *MarocHebdo*, du 23 au 29 novembre 2012, portant le titre *On achève bien les vieux*, on n'a pas respecté le format habituel. La section économique, p.24-35 commence avec InfoExpress, sous-section qui normalement venait après les articles principaux et parle de la hausse de l'indice des prix à la consommation, la conférence internationale, la lutte contre les bidonvilles, le maintien de la notation du Maroc à « risque assez faible », etc. Elle a un seul article principal : Creusement du déficit commercial et chute de recettes MRE et voyages, *Les symptômes d'une crise économique se confirment*, par Marouane Kabbaj. Le deuxième article qui devait suivre est remplacé par l'avertissement publicitaire « *Fumer tue* ».

Même si au mois d'octobre et novembre les Marocains ne voulaient parler de la crise en essayant de l'ignorer et de la repousser vers les pays occidentaux, l'article de Marouane Kabbaj les oblige à s'y confronter : la poétique du texte qui nous fait savoir que « la compétitivité du Maroc à l'international se réduit comme une peau de chagrin », ne nous rassure guère.

La terminologie utilisée dans le texte tient plutôt au commerce international : (baisse) des exportations (du gros) des secteurs d'activité (exception faite de celui des phosphates), déficit de la balance commerciale, exportations qui ne couvrent les importations, déficit du commerce extérieur, réserves de devises qui baissent, fluctuation (non maîtrisable) des cours internationaux mais pour un pays maritime et touristique comme le Maroc le commerce représente l'économie du pays. Nous voulons retenir deux termes : **commerce** et **crise**.

Le deuxième article est remplacé par une publicité ou plutôt par une annonce d'intérêt national. Pour un pays où, à peu près tous les hommes fument ce sera d'intérêt national, surtout parce qu'on a un « auteur », l'Association Lalla Salma de lutte contre le cancer, « une histoire », 1 fumeur sur 2 meurt de tabagisme et une solution : Stop. Tous ensemble contre le tabac.

Pour les mots retenus (emprunt, dette, part, opérateur, exploitation, budget, développement durable, restructurer, commerce, crise) des articles principaux des 4 MarocHebdo pour les 4 semaines du mois de novembre nous tentons une analyse s'inspirant des prescriptions de Silvia Pavel pour l'élaboration d'une fiche terminologique: 1) domaine auquel appartient la notion; (2) langues de travail; (3) termes; (4) paramètres d'usage des

termes; (5) justifications, en essayant d'expliciter les termes choisis à l'aide d'un dictionnaire économique et du Petit Robert.

Le nom **emprunt**, conformément au dictionnaire Petit Robert 2009, provient du verbe emprunter/prêter qui venait d'une forme populaire du bas latin *impromutuare*, est devenu en latin juridique *promutuum*, signifiant « avance d'argent » signifie en français actuel “obtenir à titre de prêt ou pour un usage momentané” ou “prendre ailleurs et faire sien”. Si le même dictionnaire donne comme termes de spécialité les variantes et les expressions *emprunt public*, *emprunt communal*, *d'État ;émettre, lancer, ouvrir; clore un emprunt ; emprunt à montant limité; taux d'un emprunt; souscrire à un emprunt; emprunt à court, à long terme, emprunt perpétuel, emprunt consolidé, amortissable, indexé*, le dictionnaire d'économie ne mentionne que *l'emprunt obligataire* mais donnant plus de détails pour *prêt* en directe liaison avec *le taux d'intérêt*, notion économique fondamentale tenant à la politique monétaire.

Dette provient étymologiquement du verbe *devoir* et signifie, conformément au Petit Robert, « ce qu'une personne doit à une autre », une « obligation pour une personne à l'égard d'une autre de faire ou de ne pas faire quelque chose » et en termes de spécialité, « de payer une somme d'argent », ayant les variantes de *dette publique* ou *dette de l'État*, « ensemble des engagements financiers contractés par l'État » et *dette externe*, « ensemble des engagements privés et publics d'un pays à l'égard de créanciers étrangers ». Le dictionnaire économique traite les *dettes* comme faisant partie du passif d'un bilan. Ainsi, on pourrait conclure que ce terme est directement lié au premier, parce que, dès qu'on fait un emprunt on aura des dettes. Les deux notions appartiennent à la **finance internationale**.

Part signifie, conformément au Petit Robert, « ce qu'une personne possède ou acquiert en propre », « portion d'un patrimoine attribuée à un copartageant », en termes de spécialité *part sociale* ou *part d'intérêt*, le « titre représentatif d'une partie du capital social d'une société et attribué personnellement à un associé en contrepartie de son apport ». Le dictionnaire économique donne comme entrées pour *part*, *part de marché*, *parts relatifs* et *parts sociales*. Ici le texte fait référence aux parts sociales, terme appartenant à **l'économie de l'entreprise**.

Opérateur signifie, conformément au Petit Robert, une « personne qui opère, exécute une action », une « personne qui exécute des opérations techniques déterminées, fait fonctionner un appareil », un « exploitant qui tire profit d'une entreprise », une « entreprise qui exploite commercialement un réseau de télécommunications », ce qui est exactement le cas de MarocTelecom. Ainsi **opérateur** est un terme directement lié à **l'économie de l'entreprise**.

L'**exploitation** est, conformément au Petit Robert, « l'action d'exploiter, de faire valoir une chose en vue d'une production » comme exemple l'exploitation du sol, d'un domaine, du sous-sol, d'une mine ou d'un brevet, « l'action de faire fonctionner en vue d'un profit » comme par exemple *l'exploitation concédée par l'État à une société privée*. Le dictionnaire économique prend en compte le mécanisme de l'exploitation et la plus-value selon Marx. Mais l'article de MarocHebdo utilise le sens propre du terme, lié à l'exploitation des ressources naturelles, tenant toujours à **l'économie de l'entreprise**.

Le **budget** provient, conformément au Petit Robert 2009, étymologiquement du mot anglais signifiant d'abord « sac du trésorier » et de l'ancien français *bougette*, diminutif de *bouge* « sac, valise ». Il signifie aujourd'hui l'« acte par lequel sont autorisées les recettes et les dépenses annuelles de l'État ou des autres services que les lois assujettissent aux mêmes règles » ou l'« état prévisionnel et limitatif des recettes et dépenses d'une période donnée ». Le dictionnaire de l'économie définit le budget (de l'Etat) comme « un document retraçant l'ensemble des recettes et des dépenses de l'Etat pour une année civile (du 1^{er} janvier au 31 décembre) ». Quand « il s'agit de connaître la destination des dépenses par grands secteurs, on parle de budget fonctionnel ». Ainsi, comme branche des sciences économiques, nous nous trouvons dans la **politique budgétaire**.

Le **développement durable** est défini par le Dictionnaire de l'économie comme le « développement qui correspond aux besoins présents d'un pays sans compromettre la capacité des générations futures à satisfaire leurs propres besoins [...]. Le développement durable est un modèle de développement qui prend en compte les contraintes de l'environnement (réduction des gaspillages de ressources naturelles, préservation de l'environnement, etc.) ». Le Petit Robert ne donne que la définition pour le *développement* : « fait de prendre de l'extension, de progresser » parce que le syntagme nomme en soi une branche des sciences économiques, **l'économie de l'environnement**.

Restructurer signifie, conformément au Petit Robert, « donner une nouvelle structure, une nouvelle organisation à quelque chose, organiser sur de nouvelles bases ». Comme il s'agit de la restructuration d'un port gigantesque comme celui de Tanger, on pourrait dire que nous touchons à **l'économie internationale**.

Le **commerce** est défini par le Petit Robert comme « l'opération, l'activité d'achat et de revente (en l'état ou après transformation) d'un produit, d'une valeur », « la prestation de certains services » ou « l'ensemble des connaissances portant sur le commerce; administration et gestion des entreprises, marchés ». Le Dictionnaire de l'économie fait plusieurs différenciations : commerce extérieur, interbranches, international, équitable. Nous nous trouvons plutôt dans la sphère de **l'économie internationale**.

La **crise** provient étymologiquement du latin des médecins *crisis*, et du grec *krisis* « décision » et signifie, conformément au Petit Robert, un « moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal », un « accident qui atteint une personne en bonne santé apparente, ou aggravation brusque d'un état chronique », une « phase grave dans l'évolution des choses, des événements, des idées ». Le dictionnaire économique définit la *crise* comme un « retournement brutal de la conjoncture économique qui marque la fin d'une période d'expansion. Par extension, situation économique caractérisée par la faiblesse de la croissance du PIB et le développement du chômage ». Parce qu'il s'agit d'une crise mondiale, nous pouvons considérer qu'on se trouve toujours dans la branche de **l'économie internationale**.

D'après cette analyse, nous pouvons tirer la conclusion que les intérêts des Marocains ou en tout cas de ceux qui lisent MarocHebdo et des reporters qui y écrivent tournent autour de l'économie internationale, économie de l'entreprise, économie de l'environnement, finance internationale et politique budgétaire. Conformément à wikipedia.fr « Le Maroc est la cinquième puissance économique d'[Afrique](#). Il est la deuxième puissance économique [maghrébine](#), après l'[Algérie](#). Le Maroc dispose d'un [produit intérieur brut](#) fort au regard de la moyenne [africaine](#). [...] Le Maroc est en outre appelé à consolider ce point, compte tenu de la [croissance](#) d'une moyenne de 8 % annuelle depuis l'accession au trône du souverain [Mohammed VI](#) en [1999](#). Cette [croissance](#) demeure néanmoins variable et volatile car tributaire des résultats des campagnes agricoles courantes [...]. La proximité du Maroc avec le [continent européen](#) a bénéficié à l'[économie](#) nationale dans la mesure où cette dernière a très largement profité des nombreuses délocalisations effectuées par les [entreprises européennes](#). [...] L'exemple le plus typique en la matière est celui des [centres d'appel](#). On peut aussi évoquer l'exemple [aéronautique](#). Le Maroc a toujours su profiter de sa façade maritime double. Néanmoins, la construction du [port](#) de [Tanger Med](#) en [2004](#) a indéniablement constitué un tournant en termes de politique maritime [...]. En [2012](#) ce complexe portuaire devrait pouvoir traiter 8 millions de [conteneurs](#), ce qui ferait de lui le plus grand port [africain](#) en termes de transport de marchandises. La [zone franche](#) adjacente devrait entre autres abriter la nouvelle usine [Renault](#)... Malgré les récentes contre-performances consécutives à la [crise financière de 2008](#), la [bourse de Casablanca](#) consolide son statut de deuxième [place boursière africaine](#), derrière celle de [Johannesburg](#) et devant celle du [Caire](#) ».

Ainsi le Maroc est un pays émergent qui dépend beaucoup des investissements étrangers et qui se confronte avec la concurrence occidentale et africaine. Donc, leurs préoccupations ne pourraient se diriger que vers le budget 2013 qui doit faire face à la crise mondiale, le développement des entreprises locales dont les produits doivent être de plus en plus compétitifs et bien-sûr vers les rapports commerciaux et financiers internationaux.

Bibliographie :

Pavel, S., Nolet, D., *Précis de terminologie/The Handbook of Terminology*, adapted into English by Christine Leonhardt. Ottawa, Translation Bureau, Terminologie and Standardization Directorate, 2001

Capul, J.-Y., Garnier, O., *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, 2005, Paris, Ed. Hatier

Dictionnaire Petit Robert, 2009, Paris

MarocHebdo, 4 revues, novembre 2012

REALITY AND MYTH. TECHNIQUES USED FOR THE AMBIGUOUS**Vlad-Ionuț SIBECHI**

"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: We can say that, when the political context has allowed it, it gave space for another network of myths to rise, a kind of counter-mythology made by an intellectual elite in the trenches of anonymity, however a test (most often illusory) to retrieve a balance. Aware of the retrograde status of literature, some literary critics, including those who tried a subtle retreat from underneath the boot of socialist realism, aim to rethink and change the rules of the game by establishing with the help of inertia, a new mythology.

Keywords: ideology, mythes, mythology, ambiguity, illusion.

By going deep into the core issues of communist literature it is easy to see how far it has strayed from its mission, having to reassess its route using allusive and ambiguous techniques. The writer is feeling compelled to acquire „official mythology”, and thus becomes a mere instrument of popular political ideology disguised as a literary text, which confuses the new direction and doesn't recognize it as a fatal flaw. Thus, the myth, the very quality of being subversive, managed long enough to maintain the illusion of normality; writers trying to condemn, from the shelter of the ambiguous, the intrusion of politics - an officially regulated absurdity - and a strict control over literary props made by ideological critics.

What relevance has a literature that must mirror social and political „great achievements” in this context? To reflect these achievements where appropriate, or to come up with some if there are higher interests involved. The argument to make the literature official can be made based on the idea of „method of creation”, or the one that involves a one-way direction in which any deviations from the standardized pattern must be terminated immediately with serious consequences for that author.

The abnormality of a system such as this one is highlighted in one of Karl R. Popper's speeches: „Admittedly, disagreement may lead to strife, and even to violence. And this, I think, is very bad indeed, for I abhor violence. Yet disagreement may also lead to discussion, to argument, and to mutual criticism. And these, I think, are of paramount importance. I suggest that the greatest step towards a better and more peaceful world was taken when the war of swords was first supported, and later sometimes even replaced, by a war of words.” (Popper, 1998, 54-55)

Unfortunately, romanian communist literature was robbed this right, especially until 1964. Intellectual disputes have existed but only in theory and just to help highlight social realism in a sort of competition based on loud statements and vanity. Every single one of them were „staged to mask the same thing: that literature and thought are strictly prohibited.” (Goldiș, 2011, 17)

Karl Popper's affirmation, who took the position as defender of reason, „an almost orthodox supporter of unorthodoxy”, was not made randomly. The communist propaganda by itself, built its own mythos starting from the christian model, and by extent, from a need to cover personal interest. Eugen Negrici does an in-depth analysis of this issue by succeeding to organize and highlight this idea of mystification and mythification, placing the blame on fanaticism and utter defalcation.

The apostles are represented by Lenin, Stalin or Gheorghiu-Dej and the soviet soldier appears as a martir who sacrifices himself for a better future, a paradise that is nothing else but a society built by the new man. Judas appears as the enemy pertaining to another social class, etc.

Therefore, a mesianic revolution, which urges people to become united and employs their total involvement in making radical changes, only makes things worse by dividing and condemning them using a level of enfrontery that cannot be explained. It's interesting to see what Alex Goldiș has to say in regard of this issue: „The concept of socialist realism, the literary critic who exercises his profession in writing and in finite texts, however armed with ideologies and however faithful he remains to the party, he still is a semi-impostor who is tolerated by the regime.” (Goldiș, 2011, 12)

An argument could be made about the often auto-critique that is employed by the important servants of the new directions as a consequence of the attacks made by their fellow colleagues or about the changes made in the higher rankings of the party.

On this slippery ground, the literary critic (and not only) is a simple accessory. The party gives careful consideration to remind him of his limited status and a certain lack of legitimacy as their existence is conditioned by the constant guidance that is coming from the center. In such a situation occurs *Autonomia* aesthetic unrepeatable experience of the past. Powerful voices of critics such as Titu, G. Calinescu and E. Lovinescu, who imposed a canon whose rules strictly related to the aesthetic value of the work, are replaced by dilettantes such as Silviu Iosifescu Ion Vitner, N. Moraru, etc.

We can say that, when the political context has allowed it, it gave space for another network of myths to rise, a kind of counter-mythology made by an intellectual elite in the trenches of anonymity, however a test (most often illusory) to retrieve a balance. Aware of the retrograde status of literature, some literary critics, including those who tried a subtle retreat from underneath the boot of socialist realism, aim to rethink and change the rules of the game by establishing with the help of inertia, a new mythology.

Iluziile literaturii române – such a controversial work of Eugen Negrici - aims to rethink and reevaluate the empty concepts, inertial interpretations, from a systemic perspective, by determining breaks and gaps and by using the idea of myth and mythology alternatively. In an effort to compensate, to withdraw comfortably in the shell of the axiom each time history's air becomes toxic the myths of the Besieged Fortress, Evil Conspiracy, the Myth of the Savior, the Providential Man, and the Golden Age get activated. At the same time mentalities, mythical, that will put pride above any aesthetic principle will get activated as well. These are the illusions which the author refers to, not of literature but of literary criticism, their reception in general.

Another issue could be that of a mythology emerging with the changing context of artistic mentality. In the literature about political servitude the favorite themes remain the same: the hero leader, party glory. However, the literary ceaucesc model appears to be in continuity and in an apparent contradiction to the socialist realist. The writer must refer to the past in laudatory manner, only mentioning „some minor shortcomings of socialism” (Negrici, 2003, 19).

We can say that Eugen Negrici does not limit the true sense of the word, but is interested in the militarization processes, impeding those who have made or will make literary history, showing how sterile are the indignant voice echoes of patriotism. We see a piqued, brave critic who shook many immobile value systems, stuck in their own illusion of permanence.

He does not want to outline an evolution, but chooses to deconstruct it on the basis that, necessarily, the creation of historiography is a product involving a chronological coherence and development. The Romanian land, the idea of a history of literature might

seem illusory because of out-of-faze historical accidents, developments and synchronization – all imposed by countervailing interests regarding the aesthetic factor. One such example is given by Monica Spiridon who said that postwar literature is very hard to digest in the context of literary history as it is assessed by two alternative systems: literary hierarchy and socialist canon.

Of course we can look at these phenomena separately, but taking into account only the symbiotic interactions between them. In reality however, the ideological thaw was not complete, coming from the writer's conscience of liberty and literature. It was controlled by the center or as a result of sabotage from within the tacit agreement of some censors who saw easy to decipher subversive messages, but chose not to do so instead.

The issue is discussed in Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*: „The autonomy of aesthetics worked when the power was granted. Although always supervised, hunted and harassed, as she was constantly a potential for subversion, in the communist regime, appeared, undeniably, a true literature and major literary works got published. They coexist with official literature, which circulates and theorizes political ideology.” (Cordoș, 2003, 183) It will make possible for a subversive speech to be made, if not by ways of myth and its power to rebrand and make ambiguous, then it will attempt to destabilize and recover the literary heritage of the past that was forged, in order to build the new state policy.

So this allusive speech by appealing to myth is the only viable option to camouflage a critical attitude. However, it would be interesting to note that the first who took a stand in rejecting, or at least minimizing the destructive effects of the intrusion of politics into literary life, were writers and critics in the province. A first attempt to redefine lyricism is the movement made by the people from Steaua (Star) magazine. Poets like A.E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău, aim to rethink the essence of poetry, restoring ties with the great interwar tradition. In the magazine Aurel Rău signs a manifest that says: „We understand that we have to contribute to make things better and more beautiful, not only obscure work of sorting or processing of texts will see the light, but persistently, number by number, with the help of objectives that we will propose and the discussions we will initiate. We would love to promote and debunk critical right, bearing fertile suggestions to campaigns or values outside interests.” Is this a courageous attitude, a true overflow, but the realities are more troubled than anyone can anticipate. However, the big meeting, at least in the virtual plane of literature takes place as a consequence of achievements in order to see the importance of a magazine that represented a point of reference and support within a culture dominated by the ideology of the party.

However, in an era in which the propensity to act to the detriment of the periphery of contemplation and pushing the idea of internalization were seen as textual politics, poets managed to evade the official direction, developing a poem evoking the simple things. Poets from Steaua attempted to redefine poetry, remounting lyricism on its throne. This was in the detriment of anecdotal and rhetoric as the magazine mobilized all forces by using its critical notes and chronicles against it. They wanted to design poetry as natural speech, using Blaga's formula which stated that a poet such as Baconsky cannot be removed completely, even being charged at a time that under his influence „myths are too close to a nature full of signs (myths) busybodies” (Simion).

The generations of poets after 1960 profited enormously from the opening Baconsky announced in 1956. It is the first attempt he makes to abandon Romanian poetry canon of socialist realism and lyrical language to embrace modernization. In a speech at the First Congress of Writers of RPR, he wondered: „What are the limits of realism in prose?” stressing the danger in which the literature, especially poetry, can be slid under the realistic, in a superficial manner. This strategy is used by Vera Călin trying to reintroduce in the

vocabulary of critics some terms that were previously banned, accusing the austerity of such a specialized language.

Baconsky's speech is important because it addresses an issue of general interest for the evolution of Romanian poetry. On this occasion he condemns the refusal of „conquests modern poetic art” (Martin, 1990), made also in the name of realism. Nothing good would come of this. Poetry would suffer from a diminishing trend in means of expression, an anachronism of a black hole effect. The effect of this speech is a kind of self-denial that happened to poets who published in the '50s. They will be reviewing the productions of time, or will give up many of them. Even Baconsky's debut sits under proletcult. Some poems written before 1957 are obedient to the political regime, characterized by rhetorical devices and decorative slogans. This poem, that the poet denies writing it later in life, is only interesting in terms of drawing a trajectory of evolution. The real shift in the aesthetic plan occurs with the advent of *Cadavre în vid*, announcing a mature poet with lots to offer. Poetic vision is one of lucidity, recording a state of crisis that is both existential and moral, in order to convert naive reverie into nightmare, paradise into hell, in a dark prophecy of a future degradation, of incoherence and self-alienation.

It's easy to see how in Romanian literature, „passed through the customs of censorship and political willpower”(Cordoș, 2003, 187), is always a network of myths or mythological recurrence, as myth seems to lose its autonomy with contextual existence. Thus, it becomes a mythological network imposed by an external political power, unresolved when it comes to its identity. It finds imperative to regain itself through the practice of a speech that is subversive and rehabilitating.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul “SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investește în Oameni!”

Bibliography:

Karl R. Popper, *Mitul contextului. În apărarea științei și a raționalității*, Editura Trei, 1998.

Alex Goldiș, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Editura Cartea Românească, București, 2011.

Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundatiei PRO, București, 2003.

Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

Eugen Simion, *In ariergarda avangardei*, preluat de pe <http://revistacultura.ro/nou/2009/11/a-e-baconsky-i/>

Mircea Martin, *Extatica trecere a poetului* în A. E. Baconski, *Scrieri I – poezii*, Editura Cartea

Românească, București, 1990.

Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

KWAME ANTHONY APPIAH, *COSMOPOLITISM. ETICA ÎNTR-O LUME A STRĂINILOR***Ana-Maria CHEȘCU**

Romanian Academy, Iași Branch

Abstract: Through the emigration, immigration, colonization, the transfers of territories appears a phenomenon social cultural and political which is known in the literature under the name of cosmopolitanism. This phenomenon which produced mutations in the structure ethnic and demographic, from the abandoned space at host space, has caused the changes in the religion, culture and identity.

Keywords: cosmopolitanism, emigration, colonization, foreigners.

Tot ceea ce e nou e diferit, tot ceea ce e diferit e straniu, tot ceea ce e straniu e de neacceptat. Lucrarea filozofului african, Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Etica într-o lume a străinilor*, publicată în ediție originală de Princeton University Press și premiată cu premiul Arthur Ross de către Consiliul pentru Relații Externe, reprezintă, în opinia mea, un Decalog artistic al ideologiei cosmopolitiste. Punând în balanță cele două valori, binele și răul, autorul încearcă, printr-o manieră proprie, să afle răspunsul la întrebarea: e bine să fim ospitalieri față de străini sau nu? Îi putem integra pe străini în interiorul comunității noastre, respectându-ne, reciproc, interesele? Stilul personal și scrierea analitică, transformă această lucrare într-un manual de gândire, care îl determină pe cititor să-și pună întrebări despre acceptarea celuilalt și condițiile în care acest lucru este posibil.

Atunci când vorbim despre cosmopolitanism vorbim despre o „prețuire a contaminării”. Fenomenul migrațiilor în masă a făcut posibilă această contaminare. Cosmopolitanismul afirma Appiah a fost inventat de către contaminatorii a căror migrație a fost solitară. Imperiul lui Alexandru a modelat state, migrațiile bantu au populat jumătate din continentul african, statele islamice s-au întins din Maroc până în Indonezia, creștinismul a ajuns în Africa, Europa și Asia. În mod evident, acceptarea contaminării nu se poate face decât prin echilibru, deoarece un cosmopolitanism echilibrat temperează respectul față de deosebiri, cu respectul față de ființele omenești și cu sentimentul redat, într-un mod oarecum comic, de sclavul Chremes: „Fie că doresc să o aflu pentru mine, fie că doresc să te sfătuiesc pe tine: te las să crezi ce vrei. Dacă ai dreptate, voi face ceea ce faci și tu. Dacă te înșeli, o să te pun la punct (p. 125).

Pentru a înțelege cosmopolitanismul, trebuie să vedem care este diferența dintre cosmopolit și anti-cosmopolit. Primii, consideră că există mai multe valori după care poți să-ți trăiești viața, dar nu poți fi în corcordanță cu toate valorile, sau că, în lipsa unor dovezi, cunoașterea noastră este imperfectă, în timp ce următorii cred că există cu adevărat o cale dreaptă, conform căreia trebuie să trăiască toate ființele omenești (p. 159). Ce ne diferențiază și ce ne apropie? Dacă lumea occidentală promovează ideea femeii care află în competiție pe piața muncii cu bărbatul, lumea orientală, în special lumea musulmană, consideră aceste exemple, drept neadecvate culturii și religiei musulmane. (p. 92). În aceste condiții, putem vorbi de o acceptare și integrare a modului de viață occidentală în cultura musulmană? Cu siguranță, nu. Mergând pe această filieră, nu putem ignora prezența acestor doi mari factori de presiune: etnia și religia. Marii promotori ai cosmopolitanismului vorbeau despre o victorie a universalismului, dar există o religie universală sau o nație universală? Insuși Constituția SUA, în *Carta Drepturilor*, observă autorul, stipula: „Congresul nu va da nici o lege

respectând o stabilire a unei religii, sau interzicând libera practică a acestora” (p. 78). Dincolo de interpretările privind toleranța religioasă sau suveranitatea conștiinței naționale, putem vedea în articolul cu pricina încercarea unui stat de a stabili o serie de reguli care să ducă la un sistem liber de conviețuire între mai multe nații. Mai mult, observăm că nu religia este calea spre acceptare, ci meseria, deoarece englezii, francezii, italienii au fost integrați în principate, nu datorită confesiunii, ci datorită activității pe care o desfășurau¹. Ideea de acceptare nu este dependentă de ideea de cetățenie. Poți să fii cetățean al unui stat, dar să ai naționalitatea altui stat. Deci, dacă vorbim despre cosmopolitism, ne putem uita originea și limba proprie? În ziua de astăzi, se vehiculează tot mai des ideea transformării limbi engleze în limba tuturor popoarelor. Dacă am aplica-o *ad-litteram*, am accepta ca urmașii noștri să învețe această limbă, renegându-și originile? Nu se ajunge, astfel, la o exacerbare a universalismului? Păcatul suprem al marilor Imperii a fost, tocmai, ambiția de strânge la un loc mai multe popoare, obligându-le să se supună unei culturi, diferită de cea a lor, astfel apărând fenomenul de respingere a ceea ce era diferit. Marea provocare a venit din încercarea de a-i accepta pe ceilalți, principiul care este valabil și pentru cosmopolitism.

Raportând problema străinilor din perspectiva celor care veneau și a celor care-i primeau, putem vorbi de un dialog intercultural, dialog care a creat o serie de probleme, pe care istoricii, prin maniera lor pozitivistă, nu le-au înțeles. Potrivit autorului, omul ar fi o ființă individuală, dar valoarea lui nu ar depinde numai de faptele sale, ci și de confirmarea societății, fără de care acesta ar deveni apatrid, indiferent de stat.

Deci a fi cosmopolit nu echivalează cu a fi vagabond. Cosmopolitismul nu exclude o serie de convenții sociale, pe care individul, indiferent din ce loc vine, trebuie să le respecte. Toleranța nu poate exclude granița legii, sistemul pe care este organizat statul. A fi străin într-o altă țară nu înseamnă a nu avea patrie sau a dobândi o nouă patrie, ci a emigra, a se stabili într-un loc, diferit de locul nașterii sale, a accepta o serie de legi, diferite de locul nașterii sale.

În epoca modernă, până când dobânda o nouă cetățenie, emigrantul rămânea legat de patria-mamă și de consulat. Cu toate acestea, emigrantul trebuia să respecte legile statului în care se stabilea, dar și să muncească, lucru care este valabil și astăzi.

Analizând acest sistem, unii au vorbit de intoleranță, alții de toleranță. În mod evident, păreri sunt împărțite. Pentru exemplificare, o să dau drept exemplu cazul străinilor din Principate care erau primiți, dar supuși legilor Moldovei. Și aici apare întrebarea: dacă legile din Principatele Române au promovat ideea că, legea este una și aceeași pentru toți, de ce străinii au refuzat să accepte aceasta? Vorbim de o respingere a străinilor de către autohtoni, sau de o respingere a autohtonilor de către străini? Dacă străinii au considerat spațiul Principatelor Române doar un debușeu pentru nevoile industriale ale noii Europe, vorbim de un abuz al Europei asupra spațiului moldo-valah? Vorbim de o inversare a valorilor, de la stat autonom cu o populație minoritară, sau de la stat minoritar cu o populație autonomă?

Ce a dat forță acestei acțiuni de respingere sau de separare? Dar dacă a existat o acțiune de separare, consemnată în arhive, prin litigiile juridice dintre autohtoni și străini, de ce Vasile Docea, în lucrarea sa dedicată străinilor de alături, aducea în discuție sintagma de „neamțul bun la toate”². Am respins, dar am avut nevoie? Și aici se ajunge la un cuvânt pe care se bazează studiul nostru – nevoia. Nevoia îi împinge pe unii să plece, nevoia îi împinge pe alții să accepte, nevoia îi împinge să conviețuiască, astfel, ajungându-se la un dialog intercultural, de „voie de nevoie”. Nevoia îi împinge pe unii să plece spre alte locuri unde „nevoile lor de bază” ar putea fi satisfăcute (pp. 179-184).

1 Elena Siupiur, *Emigrația, condiție umană și social-politică în sud-estul Europei*, Editura Academiei Române, București, 2009, p. 87.

2 Vasile Docea, *Străinii de alături. Explorări în istoria minorităților și a comunicării interculturale*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, pp. 10-11.

„Bunătatea față de străini”, ultimul capitol, oferă o perspectivă antagonică asupra conceptului de bunătate. A fi pasiv e egoism, iar a fi activ e generozitate, autorul propunând, astfel, o viziune inversă asupra ideii de bunătate (p. 173). Dar nevoia este strâns legată de valoare. Kwane Antony Appiah, vorbind despre un exil al valorii, considera că distincția dintre fapte și valori era o chestiune de bun simț. A lega noțiunea de străin cu ideea de non-valoare era o greșeală, la fel ca și ideea că toate credințele noastre despre lume reprezentau, de fapt, credințele noastre despre o singură lume (pp. 19-26).

La granița dintre toleranță și intoleranță, se aflau valorile sau raportul dintre valori și non-valori, autorul considerând că exista o diferență între valorile noastre, între eu și tu. Dacă autohtonul se întâlnea cu indigenul, puteau conviețui împreună, un străin cu valori bune cu un autohton cu valori rele puteau ajunge la un dialog intercultural, și viceversa? O valoare pozitivă cu una negativă puteau dăinui? Era un cosmopolitism autentic? Dar cosmopolitismul, în sine, presupune acceptarea și integrarea fără limite, acceptarea în absența valorii? Valoarea noastră era mai valoare decât valoarea voastră? Care era indicatorul care definea valoarea? Pornind de la acest indicator - valoarea - ne punem întrebarea: a existat un cosmopolitism autentic la Galați, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, sau vorbim de un „stat în stat”, de o comunitate mică, aflată sub suzeranitatea unei comunități mai mari, care se opune integrării noilor valori, prin sistemele proprii, lege, stat, conducător? Dacă vorbim de dominație mai putem vorbi de interferență culturală?

Integrarea comunităților străine la Galați a atras, după sine, modificări sociale, culturale, arhitectonice. Atunci când o nouă comunitate se stabilea aici, primul pas era dat de prezența preotului și ridicarea bisericii, apoi de numirea unui consul, care trebuia să le apere interesele³. Prin aportul adus de către străini în dezvoltarea urbei gălățene, s-a ajuns la educarea copiilor de boieri în pensioanele care aparțineau supușilor străini, la integrarea autohtonilor în fabricile străine, ca mână de lucru ieftină, la crearea unor relații de schimb între negustorii locali și autohtoni, dar, în același timp, la crearea unui mediu concurențial între autohtoni și străini. În esență, cosmopolitismul este posibil, atât timp cât ambele părți au nevoie de ceva, dar nu și, din punct de vedere religios sau etnic, atât timp cât, prin regimul de jurisdicție consulară, străinii sunt legați de „statul-mamă”, iar religia rămâne elementul definitoriu al unei națiuni.

³Elena Siupiur, *op. cit.*, p. 87.

THE CRITICAL RECEPTION OF IOANICHIE OLTEANU'S WORKS

Delia Natalia TRIF (ANCA)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The former poem anthology is the Tower, which consist in evoking, in everyday notations, the states of loneliness of he who dreamt „most impossible dreams”. The most popular anthology of Ioanichie Olteanu are: Tower, Sunken ballad, Ballad husband cheating, Theologian shaft tree.

Keywords: anthology, poems, dreams, Ioanichie, ballad

Lucrarea de față se încearcă a fi o radiografie a abordărilor critice referitoare la opera lui Ioanichie Olteanu. În realizarea acestui demers voi încerca să prezint o antologie a ideilor criticilor literari asupra operei lui Ioanichie Olteanu. Este vorba de cărțile posibile, neapărate la timpul lor, rămase în manuscrise sau risipite în publicații periodice niciodată culese de acolo pentru a fi așezate, protector, sub pavăza unor coperte. O asemenea „carte posibilă” a fost până acum „Tunul și alte poeme”, apărută postum, care adună pentru prima oară laolaltă, într-un singur mănunchi, versurile lui Ioanichie Olteanu.

Prețuit ca traducător, stimat ca fondator și conducător de instituții literare, autorul era una dintre figurile cunoscute ale vieții literare românești și nu i-ar fi fost greu să readucă singur la lumină propria-i poezie. Nu a făcut-o însă. Mai mult s-a străduit parcă din răspuțeri să uite remarcabila și remarcata sa creație literară din anii 1940 - 1965. Criticii literari și-au reamintit-o, în schimb, mereu și, la răstimpuri, și-au exprimat regretul „că nu a fost editată”, lăsând să plutească în jurul ei haosul unei legende.

„Ioanichie Olteanu însuși își vede poezia ca pe un mormânt, un univers infernal fiind inspirată din trăirile proprii: ...poezia mea e un mormânt, o capcană diabolică, o zare finite, un univers infernal ... e macinată de la început până la sfârșit de ironie și bătaie de joc ... e în realitate o frână o piedecă pe care mi-am pus-o mie însumi pentru a-mi stăvili tendința irezistibilă de a „face poezie”... ascunde un temperament de o excesivă și primitivă sentimentalitate, de o sinceritate emotivă patetică, de care mi-a fost rușine mie în primul rând... Urmarea a fost: *Balada înecaților*, *Bucolica* și celelalte, adică luciditatea mușcătoare care omoara poezia.

Căci poezia mare n-a fost niciodată fructul cenzurei intelectuale, ci al orgiei pasiunii, al emoției sălbatice și libere.

Dar poate că mă înșel; îmi amintesc de Mallarme și Valery, de Lautreamont și Apollinaire...”

(Dintr-o scrisoare)

Este ceea ce spune. printre primii, I. Negoțescu, unul dintre principalii ei interpreți:

„Ioanichie Olteanu a devenit, datorită refuzului de a-și aduna într-un volum versurile răspândite cu un sfert de veac în urmă prin reviste și ziare, o legendă care ascunde de fapt un adevăr istoric. Legenda unui autor și adevărul unei opere.”¹

¹ I. Negoțescu, *Lirismul purității și al eșecului*, în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51

O repetă apoi Victor Felea, care într-un articol aniversar², regreta că „primele sale producții, rezistente și azi la lectură și purtând însemnele unui talent surprinzător nu au fost urmate de altele.” Și continuă:

„Adeseori, noi, prietenii săi, cei alături de care a pornit la drum, ne-am rostit nedumerirea față de tăcerea sa în planul activității poetice. Nu am putut să credem că și-a abandonat vocație atât de evidentă. Unii au spus că e imposibil să nu scrie, însă nu ar vrea să publice, alții au conchis că și-a epuizat resursele intime. I-am adresat și întrebări în acest sens, dar n-am putut obține decât un surâs sau un gest al mâinii. Nu se lăsa prins în jocul destăinuirilor, nu lăsa nicio ușă deschisă către taina sa.”

Mai târziu, la dispariția sa, aceluiși regret, dar și încrederii într-o viitoare redescoperire a poetului îi dă glas Ștefan Aug. Doinaș:

„...nu s-a preocupat niciodată de propria producție lirică. A scris, de altfel, destul de puțin. Dar sunt sigur că, la apariție, volumul său de poezii va stârni aceași emoție rafinată pe care ne-a provocat-o nouă acum peste 50 de ani.”³

Cornel Regman, cu același regret ca și Doinaș, afirma:

„Plecarea dintre noi a lui Ioanichie Olteanu nu semnifică nici pe departe dispariția scriitorului o dată cu a omului. Abia acum se poate întreprinde acea acțiune demult necesară de a restitui curentul viu ceea ce o discreție impusă până la armonizare a împiedicat publicarea anunțatului în epocă volumul „Turnul”, pe care, participant câștigător la concursul pentru editarea operelor scriitorilor tineri de la Fundațiile Regale, în urmă cu o jumătate de secol, autorul și publicul său zadarnic au așteptat să-l vadă apărut.”⁴

Nicolae Balotă nu va pregeta să-și exprime, nedumerirea în legătură cu tăcerea poetului, încercând să o lumineze interogativ:

„Ceea ce s-a petrecut în fapt în poezia, de în viața lui Ioanichie, a fost o bizară și îndelungată tăcere. De parcă Poezia și-ar fi înghițit Poetul. Se va putea glosa îndelung pe marginea acestei prăpăstii în care a pierit un verb poetic de o insidioasă modernitate. Împrejurări nefaste, obligând o conștiință exigentă la renunțare? Asceză a unui poet având o prea înaltă concepție despre poezie pentru ca să se creadă la înălțimea acesteia?”⁵

I. Negoțescu afirma despre poeziile lui Ioanichie Olteanu că lirismul lor pendulează între dorul, căutarea purității și eșecul acestui dor și al acestei căutări. Lunga versificare (aproape toate poemele lui Ioanichie Olteanu sunt lungi, ceea ce poate fi, încă o dată, semnul *căutării* laborioase, înăuntrul fiecărui poem în parte) intitulată *Balada insucceselor* merită prin urmare a fi analizată dintr-un atare punct de vedere. Această confesiune monologată este relevantă mai întâi prin însăși forma ei. Într-adevăr, dacă în poezia lui Ioanichie Olteanu propensiunea spre exprimarea lirică discursivă, prozaic-sarcastică – denotând în fapt timiditatea, pudoarea de a se dezvălui a unui eu sensibil și prea candid – este aproape generală, în *Balada insucceselor* prozaismul sarcastic și discursivitatea ating limita maximă: ca și cum, formal chiar, poetul trăiește deplina conștiință a imposibilității sale de a se regăsi și mântui prin poetic.”⁶

Același critic, I. Negoțescu vorbește despre „prozaismul sarcastic sau intervențiile prozaic-sarcastice din poemele lui Ioanichie Olteanu, uneori la pragul „viziunilor”, al delirului liric propriu-zis, trădează mereu (precum în *Balada insucceselor*, la limită) îndoiala poetică a

² Victor Felea, *Ioanichie Olteanu – 60, în Steaua*, XXXIV, 1983, nr. 9, p. 15

³ Ștefan Aug. Doinaș, *Amintirea lui Ioanichie*, în *România literară*, XXX, 1997, nr. 14, p. 7

⁴ Cornel Regman, *Despre câțiva „cerchiști”, azi*, în *Dinspre „Cercul literar” spre „optzeciști”*, București, Cartea Românească, 1997, p. 85, (interviu realizat de Florin Muscalu)

⁵ Nicolae Balotă, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

⁶ I. Negoțescu, *Lirismul purității și al eșecului*, în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51, 53

celui căruia versurile înseși, ca modalitate în sine, i-au devenit suspecte: și, spre a nu fi „tras pe sfoară”, de poezie Ioanichie Olteanu o subminează cât și de câte ori poate. De unde și jocul între real și halucinații, în poezia sa, între autentică dezlănțuire și pastişa.”⁷

Iulian Boldea vorbește despre baladele lui Ioanichie precizând că cele mai impresionate sunt: *Balada înecaților*, *Balada soțului înșelat* și *Pățania teologului cu arborele*:

„Baladele pe care le scrie Ioanichie Olteanu (...) se disting net față de cele ale lui Ștefan Aug. Doinaș, Radu Stanca sau Dominic Stanca. Poetul utilizează aici, cu deosebit rafinament, resursele umorului negru, ale unei fantezii mereu controlate de rațiune, în care grotescul și carnavalescul se întretaie cu unele accente ale poeziei cotidianului de mai târziu.”⁸

Alt critic literar foarte renumit, Nicolae Balotă afirmă despre Ioanichie Olteanu că: „Ioanichie, este, poate, cea mai enigmatică figură din Cercul literar sibian. Dacă a fost, în acei ani ai începuturilor, o romantică a Cercului, el s-a atașat, cu o particulară maliție poetică, de exploatarea filonului său ironic. Astfel încât Radu Stanca, refuzând orice pană, el deturna *baladescul* programat în poetica din perioada revoluționară a Cercului literar, îi întorcea pe dos măștile nobile, delactându-se - cvasidemonic – cu reversul lor. Unde l-ar fi dus aceste porniri iconoelaste, dacă... Mărturisesc că nu știu cum ar fi trebuit să continui după acest „dacă” . Ceea ce s-a petrecut de fapt în poezia, deci în viața lui Ioanichie, a fost o bizară și îndelungă tăcere.”⁹

Ioanichie Olteanu este perceput de către Ștefan Aug. Doinaș ca fiind „...serios, discret, modest, cu o rezervă de țăran ardelean înțelept, el distona un pic în cercul nostru foarte gălăgios. Era un tânăr „închis”, în jurul lui plutea un ușor aer de mister”¹⁰

În legătură cu baladele lui Ioanichie, Doinaș a scris în „*România literară*” următoarele:

„Baladele lui Ioanichie Olteanu s-au deosebit, de la început, de producțiile de același gen pe care le semnam eu și Radu Stanca. În timp ce ale noastre plăteau un tribut evident tradiției baladești german, ale lui Ioanichie se impuneau prin modernitatea lor. Nici o undă de umor sau joc verbal nu exista la noi, în timp ce la el, de la temă până la rezolvarea ei, luciditatea ironic-amuzantă a autorului se simțea imediat. *Balada soțului înșelat* și *Pățania teologului cu arborele* au făcut la timpul lor senzație.”¹¹

Același inegalabil Ștefan Aug. Doinaș își exprima opina în legătură cu poezia lui Ioanichie Olteanu: „...în poezia lui Ioanichie Olteanu întâlnim tocmai asemenea procedee care aruncă în aer vechea noastră imagine despre lirism. Această poezie va valorizată abia acum, când noile teorii asupra textelor poetice au pus în lumină procedee-multă vreme repudiate – care fac ca „misterul” poetic să-și arate măruntaiele, să fie explicabil doar cu ajutorul unor concepte care sfidează logica obișnuită”¹²

Ovid. S. Crohmălniceanu și Klaus Hutman consemnează în Cercul literar de la Sibiu, faptul că Ioanichie se distingea înainte de orice prin natura foarte aparte a poeziilor sale. Scria și el balade, dar în cu totul altă manieră decât dânsul sau Radu Stanca.

„Baladele straniului „cerchist” sunt puține la număr, dar posedă într-adevăr o puternică originalitate. [...]

⁷ Ibid

⁸ Iulian Boldea, *Ioanichie Olteanu și Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p. 146

⁹ Nicolae Balotă, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

¹⁰ Ștefan Aug. Doinaș, *Amintirea lui Ioanichie*, în *România literară*, XXX, 1997, nr. 14, p.7

¹¹ Ibid

¹² Ștefan Aug. Doinaș, *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129 - 134

Nota cu adevărat aparte a baladelor lui Ioanichie vin din modernitatea lor pronunțată, dar acesta nu le-o dă o ascendență negermană, ci direcția vădit inovatoare în care se mișcă.

Ea întâlnește, surprinzător, tocmai linia WedeKind-Brecht, menționată înainte. Apropierile, fără să forțăm lucrurile, sunt izbitoare [...]

Angajarea politică sinceră, din convingere, distinge asemenea compuneri de altele conjuncturale, imprimă poeziilor militante ale lui Ioanichie Olteanu o naturalețe și o tresărire socială autentică, a lui Brecht, chiar dacă semnatarul lor nu-i citise baladele pe atunci, cum e foarte probabil.¹³

I. Negoțescu percepe baladele lui Ioanichie Olteanu ca fiind dezacordul dintre eu și lume, ca și o ruptură „infernă” dintre lirism și „luciditatea mușcătoare”. Ele vor reverbera până și în stilul versificației, care devine mai lască, iregulară. Un exemplu, ar fi „altă noapte la țară”, unde versul alb pare el însuși reflexul unui romantism amenințat și deromantizat de proza vieții. Astfel, în chiar turnura versurilor, începe să se strecoare deja scepticismul îndurerat al poetului, care „trăiește deplina conștiință a imposibilității sale de a se regăsi și mântui prin poetic.”¹⁴

Acea „prea vie, prea dureroasă conștiință a eșecului”¹⁵ își atinge însă dimensiunea cu adevărat „existențialistă”¹⁶ doar în cea de-a doua etapă a creației, foarte scurtă și ea. O descoperim, bunăoară, în *Balada insucceselor*, asupra căreia același I. Negoțescu stăruie cu deosebire, scoțând-o definitorie pentru „prozaismul sarcastic” spre care îndrepta poetul:

„Multe necazuri dau peste om în viață,
Îndoieli, crize și boli, spaime și greață.
Zilele noastre sunt răvășite
din belșug cu dezamăgire stropite,
chiar și plăcerile ne sunt otrăvite.
Iată de pildă eu, care nutream idealuri,
amețit sunt și beat ca o barcă pe valuri.”

Ion Horea, vârul primar al lui Ioanichie Olteanu, în *Mentorul meu literar* consemna următoarele lucruri: „Pentru mine, Ioanichie, tot ce-mi comunica din viața literară și mai cu seamă din lumea Cercului Literar de la Sibiu, până tocmai în acel an al destrămării lui, era Poetul. (...) Ioanichie mi-a trimis un pachet de cărți și o lungă scrisoare, pe care, dacă o încredințez acum tiparului, iată, după aproape șase decenii, o fac numai pentru bucuria lecturii acestor pagini, a acestei mini-introduceri în filozofie și în poezia modernă franceză, în sensul omagierii mentorului meu literar, dar și cu sentimentul că, prin propriile lui mărturisiri, dezvăluie câtva din ființa celui mai discret om pe care l-am cunoscut. (...) Astfel se încheia destinul tragic al unuia dintre cei mai originali poeți ai aceluia timp.

Ioanichie Olteanu, alături de Radu Stanca și Ștefan Aug. Doinaș, a dat baladei strălucirile rare ale modernității.”¹⁷

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970, p.340
2. Balotă, Nicolae, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

¹³ Ovid. S. Crohmălniceanu și Klaus Heitman, *Cercul literar de la Sibiu*, București, Universalia, 2000, p. 152; 154; 158 - 159; 164

¹⁴ I. Negoțescu, *Lirismul purității și al eșecului*, în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 72

¹⁵ I. Negoțescu, op. cit. p. 72

¹⁶ Vezi, de asemenea, scrisoarea către Ion Horea, care atestă, între altele, că poetul era familiarizat cu filozofia în general și cu cea „existențialistă” în special

¹⁷ Ion Horea, *Mentorul meu literar*, în *Acasă*, I, 2008, nr. 4, p. 51 - 52

3. Boldea, Iulian, *Literatura română târgu-mureșeană postbelică*, în *Tribuna*, IX, 2000, nr. 1-2-3, p. 48
4. Boldea, Iulian, *Ioanichie Olteanu și Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p.139 – 149
5. Csoma, Ana, *Scriitori români mureșeni. Dicționar bibliografic*, Târgu-Mureș, Biblioteca Județeană Mureș, 2000
6. Crohmălniceanu, Ovid S; Heitmann, Klaus, *Baladele lui Ioanichie Olteanu în Cercul literar de la Sibiu*, București, Universalia, 2000, p. 152-166; *Ioanichie Olteanu traducător al lui Esenin. Alte tălmăciri*, ibidem, p. 353-354
7. Crohmălniceanu, Ovid S., Heitmann, Klauss, *Baladele lui Ioanichie Olteanu în caiete critice*, 1999, nr. 6-7, p. 40-42
8. Datcu, Iordan, *Introducere la volumul Zburătorul. Balade culte românești*, București, Minerva, 1973, p. XXVI (B.P.T., 774)
9. *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*, coordonator Dim. Păcurariu, București, Univers, 1979, p. 282
10. *Dicționar general al literaturii române*, IV, (L-O), București, Editura Univers enciclopedic, 2006
11. *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, București, Albatros, 2001
12. Doinaș, Ștefan Aug., *Amintirea lui Ioanichie în România literară*. XXX, 1997, nr.14, p.7 Reluat parțial în comentariul *Un post modern avant lettre: Ioanichie Olteanu*, în *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129-134
13. Doinaș, Ștefan Aug., „În Cercul literar de la Sibiu m-am născut a doua oară”, în *România literară*, XXXVIII, 2005, nr. 22, p. 16, Interviu de Mircea Iorgulescu
14. Doinaș, Ștefan Aug., *Un post modern avant la lettre: Ioanichie Olteanu*, în *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129-134
15. Manu, Emil, *Ioanichie Olteanu și „Ceasul plantelor amare”*, în *Eseu despre generația războiului*, București, Cartea Românească, 1978, p. 15, 281, 298-300, 307-310, 381, 401
16. Horea , Ion, *Mentorul meu literar în Acasă*, I, 2008, nr. 4, p. 51-52
17. Negoîtescu, I., *Glose la poezii tineri de azi*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru literatură, 1996, p. 459
18. Nistor, Eugeniu, *Rânduri pentru neuitarea lui Ioanichie*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p. 150-153
19. Poantă, Petru, *Ioanichie Olteanu, baladistul*, în *Apostrof*, VIII, 1997, nr. 4, p. 4
20. Maxim, Ion, *Trei prezențe poetice: Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu*, în *Orizont*, XXI, 1970, nr. 7, p. 51-52
21. Vasilescu, Stelian, *Romember Ioanichie Olteanu*, în *Al cincilea anotimp*, Oradea, I, 1997, nr.3, p. 7

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU IN 2004

Diana DAN

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. Therefore we looked over 2004 to see how is seen his poetry through critical eyes and to find out what is his place in the course of literature.

Keywords: inner reality, reality, intertextualism, common tone, originality.

Mircea Ivănescu rămâne în rândul celor mai reprezentativi poeți ai perioadei comuniste, chiar dacă acest tablou reprezenta altceva în trecut față de imaginea reevaluată din post-comunism.

În anul 2004 apare, la Editura Ecelessia din Nicula, cartea *Interviu transfiniț*. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram. Apariția acestei cărți este marcată de recenzia lui Mihai Iovănel, apărută în revista *Adevărul Literar și Artistic* cu titlul *Memorie, literatură și co*.

Lui Mihai Iovănel i se pare o carte „de două ori excepțională”, mai ales că îi era cunoscut dezinteresul poetului pentru confesiuni și explicitări literare sau biografice: „Volumul este prin urmare de două ori excepțional, prin caracterul său de excepție de la o conduită așa-zicând «clasată» a poetului și prin calitatea cu totul remarcabilă a paginilor pe care spiritul lui Mircea Ivănescu le însuflețește”¹.

Ceea ce este inedit la acest volum este faptul că a fost publicat în săptămânalul *Opinia Publică din Sibiu*, în perioada dintre mai 1994 – și octombrie 1995, cu unele întreruperi. Acest volum, sub forma unui „interviu foileton”, are o „structură liberă, nesubordonată unui chestionar rigid”, avînd forma unui proiect care aduce evenimentele din trecut în prezent. Desfășurarea proiectului s-a derulat între anii 1986-1987.

Mihai Iovănel apreciază atitudinea lui Vasile Avram atât pentru că lasă prea puține „pete albe” în discursul poetului, punând întrebările potrivite la timpul potrivit, cât și prin menținerea unui echilibru între gravitate și neseriozitatea jocului: „Vasile Avram are meritul de a nu lăsa, de a încerca cel puțin să nu lase prea multe ambiguități sau pete albe în discursul interlocutorului său, predispus prin natura sa la așa ceva. Un alt merit al său e acela de a păstra o cale de mijloc între gravitate și frivolitatea ludică”². Ceea ce i-a displicut lui Mihai Iovănel e stilul uneori prea prețios, cu „stridențele filozofarde” și stilistice, al lui Vasile Avram.

Despre Mircea Ivănescu precizează că umbra poetului ce se întrevide construită în acest volum nu diferă mult de ceea ce a proiectat Mircea Ivănescu în versurile sale, mai ales că „sensul propozițiilor se formează dintr-o sintaxă chinuită parcă de o continuă indecizie, desfăcută în zeci de paranteze, apozitii, referințe obscure, suspendări ale firului principal pentru a trage ștele unui plot secundar sau periferic”.

¹ Mihai Iovănel, *Memorie, literatură și co*, în „Adevărul Literar și Artistic”, 2004, nr. 727, p.14

² Ibidem, p. 14

Interviu transfinit reprezintă „un admirabil exercițiu de poetică a memoriei” prin „rețeta de amânări” și neîncrederea în eul propriu, care „vorbește despre amintiri în termeni care sunt ai literaturii”. Acest volum poate fi luat „drept o anexă la scrierile autorului”, unde diferența dintre ceea ce este și ceea ce e fictiv devine ne semnificativă. Poetul amintește de tatăl său care l-a învățat engleza, de traduceri făcute, de cârciumele din București.

Recenzia lui Mihai Iovănel punctează apariția *Interviului transfinit*, un interviu realizat de Vasile Avram, antropolog, poet și prozator, împreună cu Mircea Ivănescu.

Cei doi protagoniști propun pentru discuție subiecte integrate în preocupările lor, aducând în prim-plan, pe lângă prezentarea unor aspecte cheie din biografie, și o suită de răspunsuri la frământările curente. Aceste aspecte îi pot servi cititorului spre a-și completa piesa de puzzle care-i lipsește din imaginea poetului.

O recenzie ce punctează aspecte despre evenimentele din trecut aduse în prezent, despre umbra poetului din versurile sale, despre exercițiul de poetică a memoriei, despre diferența dintre real și fictiv. Toate acestea își doresc a capta atenția cititorului înspre lecturarea acestui *Interviu transfinit*.

Tot în anul 2004 apare recenzia lui Claudiu Turcuș cu referire la monografia *Mircea Ivănescu*, realizată de Al. Cistelean în 2003 și publicată la editura Aula. Acesta abordează o privire cu focalizare dublă. Aduce în discuție ca prim aspect abordarea fenomenului mirceaivănescian, din perspectiva lui Al. Cistelean, căruia nu i se pot găsi „noduri în papură” în această monografie, iar, în al doilea rând, abordează trei imagini care, din perspectiva sa, ar dezvălui ceva din secretul lui Mircea Ivănescu.

Despre modul în care Al. Cistelean abordează fenomenul mirceaivănescian, Claudiu Turcuș nu are de făcut nici o observație, ci din contră aduce numai laude criticului. El vorbește despre imaginea unei interpretări obiective făcută de un critic care își asumă interpretarea textelor și care aduce demersul critic la zi, în actualitatea zilelor noastre: „Și-i foarte adevărat că nu prea multe noduri în papură sunt de găsit în această monografie. Al. Cistelean se menține la distanță de text, evită cu eleganță bătaia de ape în puiă introducerilor, scrise pentru literați. Dar cel mai important e că aduce la zi demersul critic”³.

Claudiu Turcuș abordează fenomenul mirceaivănescian din perspectiva monografiei evidențind printre altele aspectul destinului lui Mircea Ivănescu, aflat la hotarele marginalității, și vorbind despre „băgărețul «eu» ivănescian”, ce oferă farmec discret poemelor sale, despre locul ocupat în clasificările critice realizate cu referire la opera mirceaivănesciană, despre situarea poetului între modernism și postmodernism.

Despre monografia *Mircea Ivănescu* realizată de Al. Cistelean vorbește și Cătălin Sturza în articolul său *Adulație în cerc restrâns*, publicat în *România literară*. Cătălin Sturza evidențiază importanța acestei monografii, fără a se raporta doar la aspectele cheie aduse prin interpretarea propusă, ci și la importanta sursă bibliografică oferită. Consideră acest aspect unul important, pentru că datorită lipsei lui Mircea Ivănescu din lista scriitorilor canonici, acesta nu a beneficiat de un volum realizat de „Biblioteca Critică”, sub forma „Mircea Ivănescu interpretat de ...”, astfel nu se pune în discuție posibilitatea de a avea acces „simplu și elegant ca printr-un «search» pe Google, la toată lista cu referințe critice existente”⁴.

Această muncă de cercetare presupune un efort de cel puțin 6 luni, unde cartea lui Al. Cistelean oferă un real ajutor: „Un nucleu rămâne, peste ani, și intră în imensa stivă a «memoriei critice», pe o poziție de top: studiul coordonatorului colecției «Canon», Alexandru Cistelean, despre un poet, cum spune povestea, «nici călare nici pe jos, nici îmbrăcat, nici dezbrăcat»”⁵.

³ Claudiu Turcuș, *Al. Cistelean. Mircea Ivănescu – monografie*, în „Echinoc”, 2004, nr. 3-6, p. 39

⁴ Cătălin Sturza, *Adulație în cerc restrâns*, în „România literară”, 2004, nr. 26, p. 7

⁵ Ibidem, p. 7

Despre rolul pe care îl ocupă Mircea Ivănescu în literatura română, Cătălin Sturza aduce în discuție opinia „celui mai valoros (poate) critic ardelean contemporan de poezie” care consideră că locul poetului este redat cel mai sugestiv de formula modern – antimodernist -postmodern.

Comparația dinspre Mircea Ivănescu și Nichita Stănescu, dintre cele două „figuri mitice”, se desfășoară „pe viață și pe moarte” „Două «figuri mitice» (și «principii castratoare»!), care au în spate două modalități de raportare la poezie, lumea literară, generația biologică, succes comercial, tipare și prozodii, ontologie și metafizică se duelează, pe viață și pe moarte, după un maniheism amuzant”.

Acest aspect este abordat și de Radu Vancu care consideră că există diferențe între formulele poetice abordate de cei doi poeți. Astfel, dacă pentru Nichita Stănescu schema de construcție pornește de la „eu sunt x”, pentru Mircea Ivănescu formula este „eu fac cutare lucru pe care l-au mai făcut și alții, adică nu chiar toată lumea”.

Dacă până acum am prezentat interpretările unor critici privitoare la noile volume publicate de Mircea Ivănescu, *Commentarius perpetuus 2*, *Interviu transfinit* și despre *Mircea Ivănescu*, monografia lui Al. Cistelean, aducem acum în discuție antologiile apărute în această perioadă și care cuprind fragmente consistente din opera poetului.

Ion Simuț, în articolul său „*Un maestru al prozaicului*”, vorbește despre „proliferarea spectaculoasă a antologiilor (nu mai puțin de cinci)” care constituie „fenomenul cel mai interesant postdecembrist legat de creația poetică al lui Mircea Ivănescu”

O primă observație, pe care Ion Simuț o lansează, se referă la faptul că „Mircea Ivănescu e un mare poet fără nici un vers memorabil”. Datorită operei sale unitare, omogene, „poemele se uniformizează” și primesc aceeași formă și structură. Iar simplul fapt de a alege un vers „mai reprezentativ” în detrimentul altuia se transformă într-o operație imposibilă. De aceea, Ion Simuț concluzionează că „Poezia lui Mircea Ivănescu este, în principiu, neantologabilă. Pare că logica internă a actului creației nu ar îngădui selecția. Teoretic, nu se poate, dar practic, trebuie și se poate”. În aceeași ordine de idei, Al. Cistelean mărturisește că s-a confruntat cu aceeași încercare în momentul alegerii poeziilor spre a le da forma unei antologii.

Ion Simuț propune apoi o cronologie a antologiilor apărute din opera lui Mircea Ivănescu. Astfel precizează că de la volumul de debut din 1968 până în 1996 „când propune prima selecție, tot cu titlul *versuri*, Mircea Ivănescu nu a publicat nici o antologie, dacă nu luăm în seamă traducerile în engleză realizate de Ștefan Stoenescu, în 1983, în *other poems other lines*, la Editura Eminescu”⁶.

Între 1968 – 1989 a acumulat un număr de douăsprezece volume de poezii, cu „o rată ritmică de productivitate, egală, netulburată” și două volume în colaborare (*Amintiri*, unde publică alături de Florin Pucă și Leonid Dimov, și *Commentarius perpetuus*, un exemplu de poeme în dialog cu Rodica Braga). În această perioadă „nu și-a propus luxul nici unui bilanț, așa cum și l-au îngăduit alți poți”.

Apoi urmează o perioadă 15 ani în care nu a publicat decât două volume proprii, unul de poeme scris în limba engleză, în 1992, „un roman rusesc” în 1994, publicat împreună cu Iustin Panța, și un volum editat de Radu Vancu și D. Chioaru, *Aceleași versuri* – 2002, volume greu de găsit datorită „tirajelor confidențiale”. Pentru Ion Simuț, această perioadă reprezintă de fapt „o criză de creație” ce a intervenit în evoluția lui Mircea Ivănescu.

Urmează apoi o perioadă înfloritoare, din perspectiva lui Ion Simuț, datorită numărului mare de antologii publicate. Au apărut un număr de 5 antologii: „Dintre cele cinci antologii, patru se prezintă ca selecții ale autorului, deși nu se recomandă în mod explicit ca atare. Cu o singură excepție, ele sunt însoțite de prezentări critice: *versuri*, Editura Eminescu, 1996,

⁶ Ion Simuț, *Un maestru al prozaicului*, „România literară”, 2004, nr. 5, p. 13

colecția «Poeți români contemporani», postfață de Ion Bogdan Lefter; *poezii*, Editura Vitruviu, 1997, «Colecția de poezie românească» fondată de Mircea Ciobanu; *poesii vechi și nouă*, Editura Minerva, 1999, colecția «Biblioteca pentru toți», prefață de Eugen Negrici; *Poeme alese*, 1966-1989, Editura Aula, 2003, cu o postfață de Alexandru Cistelean. Cea de-a cincea antologie este rezultatul selecției unui critic, prieten de tinerețe al poetului, și are titlul cel mai lung, adunând într-o singură sintagmă ivănesciană toate combinațiile: versuri poeme poesii altele aceleași vechi nouă, Editura Polirom, 2003, antologie și prefață de Matei Călinescu (volum nominalizat la Premiul Cartea Anului - 2003 de către *România literară*)⁷.

Din perspectiva lui Ion Simuț, „ceea mai cuprinzătoare” antologie este cea realizată de Editura Aula cu un număr de 270 de poeme: „antologia de la Aula dobândește performanța de a fi cea mai cuprinzătoare de până acum, ajutată la numărul mare de titluri într-un spațiu tipografic mai restrâns și de faptul că evită multe din poemele ivănesciene mai ample. Dar selectează versuri din toate volumele, din 1968 până în 1989”⁷.

Pentru Ion Simuț, antologia realizată de Matei Călinescu este alcătuită din 224 de poeme, fiind cea de a treia ca dimensiune, în concursul antologiilor. Matei Călinescu, prieten cu Mircea Ivănescu, „privilegiază frapant prima etapă de creație, cea dintre 1968 – 1972”, pentru că este perioada dinaintea plecării sale în USA, ca lector. Ceea ce se observă este „componenta sentimentală” a „cunoașterii prompte” bazată pe respectul acordat opiniilor cititorului și „sie însuși, așa cum rezultă din primele trei antologii, toate postdecembriste”, realizate de Mircea Ivănescu. Astfel realizează o secțiune separată, *mopetiana*, alcătuită din 52 de poeme care îl au în centru pe mopete din volumele *Poeme* și *Poesii* din 1970.

Cu toate că avem aceste antologii, Ion Simuț consideră necesară apariția unei opere complete a lui Mircea Ivănescu pentru că: „Fără o ediție completă din poezia greu antologabilului Mircea Ivănescu nu se va putea discuta corect despre ea în viitor”.

Pentru Claudiu Groza, antologia despre universul liric fascinant al lui Mircea Ivănescu numită - *versuri poeme poezii* - alcătuită de Matei Călinescu, în 2003, la Editura Polirom, Iași, constituie motiv pentru o privire corespunzătoare asupra versurilor scrise de Mircea Ivănescu. Consideră că întreaga poezie a lui Mircea Ivănescu are „un cronotop particular”, aceasta e grupată de Claudiu Groza în trei categorii. În prima categorie este inclusă poezia «domestică» - „a intimității, a contemplației, filtrării și sublinierii senzațiilor”, care este o poezie introvertită, împletită cu scipiri ludice. În cea de a doua categorie include poezia «civilizației» – întrucât secvențele preluate sunt din mediul urban, „prin clădiri ori odăi bine încălzite, în câte un bufet pitoresc sau pe o stradă nedefinită”, unde natura umană e „celebrată”. În această secvență este inclus și regnul animal – reprezentat prin pisică. Ceea de a treia categorie se referă la poemele de «dragoste» care „au ca decor aproape întotdeauna un univers hibernal, cu ample zăpezi, cu tremurătoarea flăcără a șemineului care provoacă și alimentează contemplația, reverberarea gândului. Culorile, de altfel, în acest tip de poeme, sunt cu predilecție roșu, chiar sângerieu, ori albastru lăptos al ceții”⁸.

Claudiu Groza consideră că seria „mopetică” produce o schimbare de registru prin abordarea „dominată de voioșie ludică și de accente bonom – persiflante”, care îl au ca protagonist pe „mopete – un personaj fabulos, aproape urmuzian”. Tonul este adesea „anecdotic”, întâmplările obișnuite au un aer de eveniment spectaculos și jurnalistic, iar tehnica se „devoalează telescopic, hiperbolizant”.

Despre poezia lui Mircea Ivănescu, în ansamblu, Claudiu Groza consideră că are o dimensiune livrescă, iar din punct de vedere formal este folosită o variantă a sonetului, unde ritmul interior „este bine marcat și în poemele cu vers liber”.

⁷ Ibidem, p. 13

⁸ Claudiu Groza, *Cartea fabulosului m.i.*, în „Apostrof”, 2004, nr. 3, p. 20

Ceea ce mai dorim să punctăm este aspectul divers al formulelor lirice, propuse de Claudiu Groza. Criticul grupează formulele lirice în trei categorii: poeme în poeme, poeme cu dublu discurs, poeme ample: „De-a lungul timpului, Mircea Ivănescu a folosit diverse formule lirice: poeme în poeme (în amintiri, 1973, scris împreună cu Florin Pucă și Leonid Dimov) – în care atmosfera e apăsător crepusculară, vag deprimantă [...] poeme cu dublu discurs (un soi de «poeme ambigen», în ciclul *Alte versuri*, 1972) și poeme ample, mai ales după 1980, în care tenta livrescă – altfel filtrată decât înainte – e din ce în ce mai pronunțată”⁹.

Claudiu Groza aduce cuvinte de apreciere efortului depus de Matei Călinescu, a cărui muncă o consideră a fi : „un mirabil și total gest de prietenie umană și fraternă”.

Gheorghe Grigurcu se referă la poezia lui Mircea Ivănescu și face referire la antologia realizată de Matei Călinescu în 2003. Criticul se află în rândul celor care, printre pușinii, au remarcat apariția versurilor mirceaivănesciene încă de la debutul lor. Recenziile sale evidențiază aspectul de originalitate pe care versurile l-au produs într-o perioadă în care se consuma un altfel de poezie. Gheorghe Grigurcu se află printre criticii care i-au urmărit poetului îndeaproape traseul liric.

În articolul său, Gheorghe Grigurcu evidențiază aspectul inovator produs de versurile lui Mircea Ivănescu, încă de la debut, din anii '60, când era „neconsumat” și era trecut într-o zonă periferică. Gheorghe Grigurcu consideră noutățile aduse de versurile mirceaivănesciene a se găsi sub un dublu raport: un raport al filiației, realizat prin trecerea de la modelul francez la cel anglo-saxon, și un raport al viziunii, al intimității, realizat ca o adevărată „rebeliune a intimității”, în care odaia redevine un mic univers.

Gheorghe Grigurcu vorbește despre jocul exterior - interior presărat cu „reverberații simbolice”. Interiorul este „o deltă plină de aluviuni” de unde poetul își proiectează trăirile pe un „ecran livresc” și pe un ecran al gesturilor proprii. Cadrul poemelor este domestic, intim și tinde a se eterniza.

Pentru Gheorghe Grigurcu, Mopete este rezultatul dedublării eului liric. Aduce, astfel, în discuție aspectul teatralității „glumeț tristă care pune prezența în paranteză”, devenind „o teatralitate a absenței”.

Spațiul în care se desfășoară poezia de atmosferă a lui Mircea Ivănescu este unul al ambivalenței, al medierilor, al intervalelor, spune Gheorghe Grigurcu: „Ne aflăm într-un spațiu de «dincolo de bine și de rău», de «frumos» și «urât», de-o discreție misterioasă, tensionată, răspântie, de bună seamă, a unor «taine și mai mari», inomabile. Într-un spațiu în care, rod cu precădere al ambivalenței, al interstițiilor, al medierilor, înfloresc din plin mirabila energie visătoare a poeziei...”¹⁰.

Un articol sinteză care abordează îndeaproape fenomenul mirceaivănescian în toate aspectele sale punctate până acum de critici, alăturând o viziune proprie, este articolul *Poezia lui Mircea Ivănescu*, publicat de Iulian Boldea în revista *Euphorion*, în 2004. Pe lângă aspectul livresc, abordat de critic, evidențiem și alte trăsături precum : continuitatea în poezia mirceaivănesciană, poezia ca joc, poezia de atmosferă, biografismul, narativitatea, dualitatea real- ireal, monologul, monotonia, spațiul interior, poezia ipotetică.

Ceea ce considerăm esențial de menționat este modul în care Iulian Boldea înțelege maniera de a scrie a poetului. Criticul observă nevoia „eului liric de a-și trasa un loc ideal, un teritoriu protector al ficțiunii, al imaginarului” pentru a da glas propriei voci. Acest teritoriu este unul ficțional, ludic, unde experiențele cotidiene sunt transferate. Poemele lui Mircea Ivănescu se situează în planul posibilului, al probabilului, mai degrabă decât în cel al concretului, unde experiențele cotidiene prind viață.

⁹ Ibidem, p. 20

¹⁰ Gheorghe Grigurcu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „România literară”, 2004, nr. 8, p. 9

Ceea ce subliniază Iulian Boldea ca fiind o caracteristică particulară a versului mirceaivănescian se referă la tonul folosit. Întâmplările cotidiene, alături de scene, parabole sunt transcrise în ton minor de Mircea Ivănescu, uneori ele poartă un ton neutru. Astfel se realizează prezentarea unor întâmplări fără greutate, care devin mai curând absente decât prezente. Din acest motiv, criticul consideră că poetul este un prizonier al limbajului: „Mircea Ivănescu este un poet ce își recunoaște, în fiecare poem, în fiecare vers aproape, condiția sa de prizonier al limbajului, de creator aflat în captivitatea cuvintelor, cărora le percepe, cu luciditate, atât precaritatea ontică, fragilitatea, deficitul existențial, cât și forța de a comunica trăiri dintre cele mai diverse, de a edifica o lume ficțională, cu contururi diafane, cu un relief imponderabil și o esență imaterială”¹¹.

Realitatea poeziei lui Mircea Ivănescu este aceea de „real-ireal”, prezentându-se a fi un loc banal, comun, obișnuit, în care registrul poetic include jocul, un sentiment „bacovian” al neliniștii, o dimensiune profundă, „barbiană”. Iulian Boldea consideră poezia mirceaivănesciană una de atmosferă: „Poezia sa este una de atmosferă, cu un aer vag teatralizat, și o tonalitate fals epică, s-a spus, ce întreține iluzia verosimilității acestor «scene» în care și eul se află angrenat”¹².

Iulian Boldea mai observă că maniera în care Mircea Ivănescu se comportă cu personajele sale se desfășoară asemenea unui spectacol de teatru, poetul jucând-și rolul precum un regizor: „Autorul se comportă, față de personajele sale, aidoma unui regizor, punând în lumină o gamă diversă de atitudini, de la complicitatea ironică, la mimetismul expresiv, la denunțarea automatismelor și ticurilor livrești ori a unor deformări caricaturale”¹³.

Printre personajele mirceaivănesciene un loc aparte, „emblematic” îl ocupă și Mopete, care reprezintă de fapt „masca unui eu liric ironic și parodic” ce poartă cu sine o valoare axiometrică, notează Iulian Boldea: „În universul anonim și anodin configurat de Mircea Ivănescu, mopete are o valoare axiometrică. Ecoul liric lipsit de consistență ontică, cu o fizionomie parcă nedeșăvârșită, cu gesturi neterminate, mopete e o figură prin excelență livrescă, reprezentativ mai ales prin aerul său ironic și prin caracterul său aluziv, schițat sumar, din câteva trăsături evazive”.

Prin folosirea limbajului comun impregnat de ticuri, prin banalitatea lui poetul recuperează biografismul și narativitatea, notează Iulian Boldea, susținând ideea că poemele lui Mircea Ivănescu sunt monologuri încărcate de monotonie.

Pentru Iulian Boldea, discursul liric mirceaivănescian este alcătuit din convenții și din trăire, din text și din realitate, din timp subiectiv și timp poetic. Toate acestea sunt de fapt elemente ale procesului intim prin care poetul se află într-o continuă căutare a identității proprii: „Poemul întreg nu pare să fie nimic altceva decât o continuă căutare a identității proprii, într-un ritm monoton și o viziune interiorizată, întoarsă asupra-și”¹⁴.

Ne-am străduit pe parcursul acestui studiu să evidențiem locul pe care-l ocupă și rolul emulativ pe care-l joacă poezia lui Mircea Ivănescu, pentru a înțelege mai bine unde se încadrează poetul în suita de personalități literare ale vremii, care este locul pe care îl ocupă poetul și eseistul în tabloul revizuit al literaturii anului 2004.

¹¹ Iulian Boldea, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Euphorion”, 2004, nr. 11-12, p. 8

¹² Ibidem, p. 8

¹³ Ibidem, p. 20

¹⁴ Ibidem, p. 8

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. LANDMARKS OF THE SHORT PROSE

Mihaela STANCIU (VRAJA)

Technical Construction University of Bucharest

Abstract: As she publishes late, Hortensia Papadat-Bengescu is considered part of the interwar period, although from her birth, on the 8th of Decembre 1876, to that of Camil Petrescu, Ion Barbu or Lucian Blaga, there are nearly 20 years. The landmarks in her short prose are not placed on a very large scene and the topics have an identity, contrastive content. The literary works of the first stage deal with her erotic concerns, but love is rather imaginary than real, as the feminine character mostly experiences not the presence of love, but its absence; also, there are art references under different representations: literature, music, painting. Although she was many times accused of writing in an unwieldy manner, with phrases as if conceived in a foreign language, the female writer Hortensia Papadat-Bengescu cannot be equalized in what regards the depth of the examination of the human soul, especially of a woman's soul.

Keywords: love, landmarks, short prose, interwar period, femininity.

După canoanele epocii, cei născuți în generația Hortensiei Papadat-Bengescu, erau deja considerați bătrâni în perioada interbelică. Nici ea nu va face excepție, însă va avea parte de recunoaștere, de clasicizare alăturându-se generației tinere născute în preajma anului 1900, acea generație care va da tonul și va ține cununa în interbelic. Așa cum sesiza Camil Baltazar, la momentul debutului, fie el și unul în deplină maturitate, scriitoarea era „cuprinsă de zbuciumul incertitudinilor, de frământarea inerentă perioadei când te cauți, când dibui încercând să-ți dăltuiești o fizionomie literară proprie și, mai cu seamă, te strădui a-ți fixa instrumentul de expresie. În ce privește acest din urmă țel, scriitoarea s-a aflat toată viața ei în căutarea zbuciumată a perfecționării”.¹

Scriind în plină epocă a teoriei sincronismului, Hortensia Papadat-Bengescu se aliniaza ideilor lui E. Lovinescu. În proza de început, scriitoarea se folosește de multe ori de trimiteri ce aparțin palierului artistic sub diferite reprezentări: literatură, muzică, pictură; de pildă, în *Romanul Adrianei*, autoarei nu-i este suficient sa creeze numai un personaj ce rezonază cu lumea muzicală, ci completează textul și cu referințe ce aparțin acestei lumi: „Adriana intrase în sala unde de trei luni își ținea, de două ori pe săptămână, cursul. [...] cursul ei era destinat elevilor de conservator, adică celor ce aveau să devie instrumente vii ale ficțiunii teatrale sau mecanisme fictive ale realității dramatice [...] râdea de el, de fata popei și de ea, pescuitoarea de perle!” Alteori, personajul-narator apelează la ironii detașate țesute pe marginea unor subiecte legate tot de muzică: „Privind la d-na Ledru îmi abătuse și mă plictisea curiozitatea: în ce fel putea ea înțelege pe Fedra, Macbeth, Electra, Othello - pe când muzica din parc arunca o frază din turmentul unuia din acei eroi care au rupt zăgazul meschinilor echilibruri ale vieții”. (*Femei, între ele*)

Din proza scurtă nu lipsesc nici *trimiterile* către operele literare din mitologia antică: „Lucra acum ca Penelopa un basm neisprăvit pe lumea unui patrat micuț de lână argintie. Măinile ei lungi, de care eram înamorată, mânuiau acul ca și cum ar fi săvârșit un act umilitor

¹ Baltazar, Camil: *Contemporan cu ei: amintiri si portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962, p. 41.

pentru ele; păreau făcute înadins să țină fildeșul unui evantaliu pe vreo pânză superbă din timpul Renașterii” (*Femei, între ele*) sau: „E minunată când înalță talazuri adânci, verzi ca smaragdul; le privesc cum

se joacă ca niște balauri, cum fac și desfac turle...Astfel era în ziua când s-au scufundat în ea Hero și Leandru”. (*Marea*)

În *Femeia în fața oglinzii*, Manuela se imaginează Ofelia sau Margareta atunci când le permite colegelor de pension să-i pieptene părul: „despletind-o, buclând-o, ținând-o nemișcată, pe când ea sta răbdătoare, convinsă că e în adevăr acele eroine pe care le evocă cu parul ei lung și auriu”.

Atunci când vorbește de o pânză ce-l reprezintă pe Isus, abordează subiectul cu multă implicare glosând cu ochiul bun al criticii pozitive forța de pătrundere a picturii prin care se transmite întregul proces al mântuirii: „Din altă colecție a «Muzeelor celebre» găsisese un Christ miraculos și acum îl privea. Era un cap de studiu pentru *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. Te scutura un fior din geniul și puterea neasemuită a realizării: pe capul privit de aproape, desprins din pânza mare a compoziției, se scurgea o durere care părea că a tras în buze ultima picătură a unui sânge cheltuit, și acuma gata să se verse tot; pe gura de un desen a cărui dulceață dureroasă avea un mic colț amar; și pleoapele închise de tot, plecate, purtau mila supremă. Era un Christ cu o frumusețe pală de sfânt tânăr, nerăvășită încă de ultima convulsie care a răscumparat păcatele lumii. Și plesniturile pânzei, reproduse fidel pe carton, alterarea culorilor pe fond, detaliul vizibil al lucrului, îți dau o emoție sacră de contact cu însăși făptura operei”. (*Femeia în fața oglinzii*)

Un alt reper indicat de proza Hortensiei Papadat-Bengescu este, după cum sesizează Gheorghe Glodeanu „orientarea interesului spre noua realitate a orașului”². Considerat de Ioan Holban „spațiu de identificare” sau „nucleu de oraganizare”³, orașul va apărea ca element cheie în jurul căruia gravitează lumea personajelor. În proza scurtă acest „spațiu” nu lipsește, chiar dacă autoarea nu dedică în totalitate scrierile sale lumii citadine. Există suficiente pasaje în care ruralul este prezent; privind proza scurtă în ordine cronologică, observăm cum ușor-ușor în locul ruralului își face loc urbanul: De la remarca „Sedeam pe o scorbură de copac în mijlocul pădurii bătrâne, într-un colț de țară [...] Codrul e de o neasemănată frumusețe [...] Aș fi voit să arunc de pe mine hainele ca pe niște poveri, să nimicesc și carnea și sângele, să mă nasc nouă, ca o întrupare a pădurii din misterul adâncimii ei, să fiu ca o mlădiță, să fiu ca o tulpină plăsmuită din ea, pentru ca astfel să înțeleg mai bine povestea ei bătrână” (*Dorința*), personajul va evolua către „dar poate că orașul acela mare, tot mai mare, în care încape tot răul și are loc și fericirea, și toate se pierd în haosul lui – era concepția ei despre așezarea întreagă a vieții ei așa cum o simțea că iese: încăpătoare, indiferentă, trecătoare”.

Răsfoind textele „de tinerețe”, observăm că există o înclinație a desfășurării evenimentelor îndreptată în general către sezonul cald, chiar dacă, în genere, accentul nu cade în texte pe detalii despre lumea exterioară, ci pe cele sufletești. Așadar, nu este foarte important spațiul și perioada în care personajul feminin își deapănă trăirile, însă atunci când se menționează, anotimpul este unul cald; vremea plăcută pregătește fundalul pentru grădini, terasă, prânzul în cerdac, un cadru cu accente rurale ce poartă personajul cu gândul la „verdeța unei singure vegetații, căldura unui singur mers de soare, mirosul crăițelor și al măgheranului; iar drept orizont gardul satului, drept univers fundul negru al pădurii, drept joc pasul cuminte al horei, drept cântec nota plângătoare a doinei. O! florile care cresc în același colț de grădină, ca și cum ar fi veșnic aceeași primăvară!” (*Dorința*). De la fereastra unui hotel dintr-o mică stațiune balneară, într-o zi caniculară personajul feminin este martorul unui

² Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Editura Libra, București, 1998, p.182.

³ Ioan Holban: *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 95.

„orizont cu livezi strâmte, terase de flori unduiate [...] ceasul când nu se răcorește încă, dar când o poală de umbra se așterne ca un cort, în soare plin și arzător”. (*Femei, între ele*) În nuvela *Pe cine a iubit Alisia?* alunecarea în subiect se leagă tot de vară: „În fiecare zi din vara aceea, la aceeași oră de după masa de seară, treceam drumul peste două case, la un prieten”.

O ieșire din tipar se produce odată cu *Romanul Adrianei*, care debutează cu o atmosferă „de toamnă târzie, acoperită și ușor înghețată sub promoroaca subțire”, fiind urmată de un scenariu cu zăpadă, ger și viscol care continuă în *Femeia în fața oglinzii* cu zilele din preajma sărbătorilor de iarnă care sunt atipice anotimpului și pe care autoarea le folosește ca punți pentru reveriile sale: „Manuela, cu capul lipit de geam se uita afară. Ploua. Era curios că în ajun, pe ziua aceea însorită și primăvărată, ea dorise ploaie, și acum ploaia așa cum dorise. Alina intră: - Iar noroi...iar murdărie! ...Ție-ți place ploaia! [...] –Da, îmi place. Mă scutește de plâns. În zilele când își udă natura buruienile uscate, eu mă odihnesc; nu mai stropesc pământul secetos al sufletelor, nu mai plâng...Îmi place când plouă...nu știu să-ți explic de ce și cum!...Aș vrea...”

Atunci când radiografiază personajele feminine din proza scurtă Eugenia Tudor Anton observă că deși acestea trăiesc în medii austere nu găsesc forța necesară de a se sustrage situației în care se află; singurul caz atipic este explemplul Adrianei Praja din *Romanul Adrianei* care iese din prizonierat, fuge din provincial; celelalte femei nu au curajul să se smulgă din captivitate, și nici nu caută circumstanțe atenuante: Manuela nu întreprinde nimic pentru a-și salva iubirea, doamna Ledru nu pricepe că a fost îndrăgostită iremediabil de un tânăr roman, în țara căruia a venit să moară, iar Alisia este încătușată de o iubire care îi pârlă sufletul, dar și trupul; Bianca rămâne și ea între zidurile „carmelului” sub privirile grijulii și apăsătoare ale lui Don Camilo, mulțumindu-se să se elibereze prin scris, închipuindu-si-l pe Don Juan amant ideal.⁴ Ieronim Șerbu amintește și dezvoltă un studiu al lui Șerban Cioculescu în care personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sunt clasificate în două categorii: „exemplarele de elită care se exteriorizează cel mult cu un gest, un cuvânt, o privire, viețuind doar în forul lor lăuntric, și pe de altă parte, exemplarele comune, vulgare”.⁵ Ieronim Șerbu lărgeste filigranul cercetării admitând că H.P-Bengescu a conceput un anume tip de femeie, pentru care are o indiscutabilă predilecție și care a urmărit-o în mai toate operele. [...] E o predilecție pentru eroina al cărei destin e să-și rateze existența, dintr-o absență, o neparticipare la viață”.⁶

Personajul Hortensiei Papadat-Bengescu din prima etapă a creației sale este cu preponderență feminin: uneori se încadrează într-un tipar intelectual, alteori într-unul mărginit de preocupări cotidiene, profane; altfel spus, se încadrează într-un traseu ce include atât lecturi și muzică, dar și sport sau croșetat; câteodată, femeia este personaj care citește: de pildă, Lilia din *Ape adânci* consideră biblioteca un loc misterios și atrăgător, colțul cel mai plăcut al casei, iar cărțile, mirosul și pipăitul lor o tovărășie prețioasă. Alteori, este femeia pentru care muzica reprezintă o îndeletnicire, nu doar un subiect de reflecție (Adriana Praja din *Romanul Adrianei* venise la București pentru a preda la Conservator un curs liber despre „literatura libretelor musicale și împreunarea dramatică a textului și acțiunii cu muzica”); câteodată femeile se abandonează în îndeletniciri casnice cu grația unui artist: „Doamna Ledru, vecina mea de odaie, lucra placid [...] avea mișcări tacticoase, dar ușoare [...] Lucra cu croșetul subțire de os minuni albe ca zăpada, cu o lână cum parcă nu mai văzusem alta” sau „D-na M. [...] a scos din sacul ei închis cu o ramă de argint vechi [...] a scos cu mâini

⁴ Eugenia Tudor Anton: *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 195.

⁵ Șerbu, Ieronim, *Itinerarii critice: eseuri și cronici literare*, Editura Minerva, București, 1971, p. 24; apud Șerban Cioculescu: *Romanul doamnei Hortensia Papadat-Bengescu*, „Revista Fundațiilor Regale”, 5, nr. 11, 1 noiembrie 1938, pp. 409-427.

⁶ Șerbu, Ieronim: *op.cit.*, p. 24.

leneșe, ce păreau a cere odihna, un obiect de artă mic ca o batistă fină. Zi după zi, cu gesturi ce păreau artificiale, înfigea în pânza argintie poezia mătasurilor cu colori stinse”. Nu în ultimul rând este femeia sportivă, miss Mary: „Ușa terasei se dete în lături și în costum prea evident sportiv, cu o rachetă în mână, apăru cea mai modernă fată a stațiunii care se afla, din cauza unei schimbări de program, în fața unei lungi după-amiezi de plictiseală”. (*Femei, între ele*) După cum susține și Maria-Luiza Cristescu, vedem în subsidiar că „personajele sunt lipsite de individualitate, abstracte, întruchipare a unor idei generale, pe care nu le preocupă existența aparentă, ci cea profană, intrând și ieșind din scenă la fel de misterioase, ducându-și secretul cu ele și lăsând în urmă ecoul unei iluzii”.⁷

În prelungirea ideii de mai sus, Maria-Luiza Cristescu adăuga că în proza de început scriitoarea e preocupată „să transmită o literatură poetică, lirică din care nu rămân ființe, ci ideea de ființe. Femeile, caci psihologia acestora o interesează pe scriitoare, nu au chip, chiar dacă e trasat în câteva linii fine, nu au existență, nu se știe de unde vin și încotro pornesc”.

Mărturia Hortensiei Papadat-Bengescu „sunt o idealistă, deoarece caut frumosul pretutindeni” se va răsfărge și asupra unor portrete fizice ale personajelor sale. Făcând abstracție de „«frumoasa Elena» și toată «seria păpușilor de Nürnberg»”⁸, privind numai la proza scurtă, remarcăm că „Sephora, în fond personaj convențional, la întretăiere dintre realitate și imaginative”⁹, „e o fată, o picătură închegată în forme frumoase [...] Deasupra ochilor fără umbre, cu luciu ca suprafața apelor fără adâncime, arcul sprâncenelor abia umbrat în pelița arcadei, amintește un portret celebru [...] nasul e pus acolo pentru armonia figurii, nu alterează nimic frumos al întregului, și gura care râde mereu are ceva din enigma zâmbetelor celebre”. D-na M. (Mamina) din *Femei, între ele* este „înaltă, elegantă [...] cu părul alb ce părea un lux, o cutezătoare cochetărie de femeie frumoasă, cu trăsături fine [...] cu ochi strânși pe pleoape, dar nespun de expresivi când ți se ținteau drept în față”, iar Viorica Irimescu, personaj secundar folosit ca pretext pentru reflecțiile Manuelei: „o fată frumoasă ca o miniatură, cu un oval delicat, cu linii fine, cu tenul transparent. Capul ăsta sta pe corpul înalt și subțire ca pe o tulpină cam rigidă. Sufletul era al unei sceptice fără poezie sentimentală, intelectuala numai diletantă”. (*Femeia în fața oglinzii*) Până la urmă, frumusețea, parte a corpului este și o componență a totului care formează fiinta pentru că după cum explică Simona Sora, corpul este adăpost atât pentru trairile exterioare, cât și pentru cele interioare: „Corpul interbelic este însă și locul unui paradox: exaltat în exterior prin sport, vacanțe balneare, cinematograf, el este și noul domiciliu simbolic al sinelui profund, fața întoarsă spre lume a unei intimități care se descrie și se reconstituie ca memorie și autenticitate.”¹⁰

Dacă în romanul obiectiv există în general înclinație spre un decor al interiorului, cu precădere spre salon, sanatoriu sau spital, în proza de tinerețe sesizăm o anumită sevă senzorială dată de contactul cu natura.

Până să-și facă un stil (aici ne referim la etapa romanelor de maturitate literară), Hortensia Papadat-Bengescu consonează cu natura găsind în aceasta o compensație a frustrărilor formându-și o cutie de rezonanță a sentimentelor în elementele vegetale („Prinsă de scorbura copacului cu lanțuri nevăzute, mă simt ca și muschiul ce a crescut pe trunchi sau ca iedera fragedă încolăcită în jurul lui [...]. Mi se desprind toate patimile și un suflet nou îmi crește, asemeni florilor de pădure, un suflet inconștient și primitiv ca al plantelor [...]. Am

⁷ Maria-Luiza Cristescu: *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, București, 1976, p. 27.

⁸ Nicolae Crețu: *Constructorii ai romanului*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2009, p.132.

⁹ Hortensia Papadat-Bengescu: *Opere*, vol. I, ediție și note de Eugenia Tudor Anton, Editura Minerva, București, 1972, în prefața semnată de Constantin Ciopraga, p. XXVI.

¹⁰ Simona Sora: *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 75.

întins brațele să cuprind trunchiul, dar brațele nu i-au putut face colan; am netezit cu mâna scoarța aspră, și prin mână s-a strecurat cântecul lemnului...și am rămas așa, cu brațele întinse, sorbind glasul care, ca un fior, picura din sufletul lemnului în sufletul meu”–*Dorința*) sau acvatică („Marea! Marea care nu opune zidul de rezistență al muntelui, ca un simbol imens de mărginire. Marea, fără fruntarii!” – *Marea*). Această compensație este o prelungire a esteticii romantice și simboliste, dar discursul ei se va steriliza odată cu încheierea acestei etape, devenind o analiză crudă a sufletului omenesc. Deși predilecția pentru decoruri va fi exploatată pe deplin în proza obiectivă, putem observa că aceasta își găsește germenii, ce-i drept într-o palidă abordare și în proza scurtă; în *Romanul Adrianei*, unde există o oarecare orientare către spațiile interioare: „Albi în adevăr, pereții uleiați, plafonul, marmura lavoarului, zincul vopsit al băii, scaunele, albe perdelele odăii mari, frumoase, aerate a sanatoriului” sau în *Marea* atunci când descrie spațiul bibliotecii: „Pe biuroul din mijloc erau, într-un pahar, trei trandafiri albi - de atunci știu ce dulce parfum au trandafirii albi: un parfum de regret și de amintiri. Alături, un divan mic aștepta lenea trupului. Patul se ascundea în umbra odăii, în dosul unui paravan pe care alergau acele ciudate, copilărești și emblematice desenuri ale artei japoneze. Lângă biblioteca se rezema o scară ușoară de frânghie de mătase împletită”.

Personajele - copii nu au suscitât foarte mult interesul scriitoarei; atunci când tangențial aduce în discuție *puiul de om*, portretul acestuia nu e trasat neapărat într-o cheie pozitivă, căci apare ca o imagine care mai mult împovărează decât bucură: „Nu iubea în genere copiii. Dintre toate făpturile, puiul de om i se părea cel mai urât. Neputincios, murdar, scâncit, el purta astfel toate inferioritățile omului matur. Pe obrazul lor mânjit, pe degetele lor murdare, ea vedea toate petele ce aveau a li se pune mai târziu pe dinlăuntrul sufletului. Puiul de pasăre, cățelușii, mieluşei, chiar brotăceii sunt mai frumoși, mai voinici. Nu-i poartă nimeni în brațe, nu-și mănâncă nimeni viața îngrijind neputința lor”. (*Femeia în fața oglinzii*) Ea, mamă a cinci copii nu-și găsește aliate în personajele feminine pentru că ele nu se aliniază ideii că „orice soție trebuie ca, într-o bună zi, să devină mamă”.¹¹

Totuși, există și situații în care scriitoarea zâmbește în amintire propriei copilării, una fericită, de altfel, atunci când recurge la imaginea unui băiețel care se joacă pe plajă: „Rămăsese numai un copilăș - se juca cu mingea. Mic, foarte mic, patru ani să fi avut, - un baietel.[...] Figura grasă, rumenă, rotunda, copilăroasă și obraznică, îndrăzneată și naivă; o guriță cu colțuri care se ridicau voluntare sau se lăsau gata de plâns. Se juca cu mingea, o împingea cu piciorul, o arunca, și de-abia o arunca cu mâinile mici, încordate, ca să o cuprindă. [...] Mi se tăiase răsuflarea, și sufletul meu alerga și el. Ce palpație deodată!” (*Marea*) Aceeași imagine a copilului frumos o regăsim și în proza *Viziune*: „Copiii frumoși îmi plac!... Adinioarea copilul se juca singur, acum, alături de el, ingenuncheată în nisip, o umbră albă se apleacă...Când sclipirea razei care o cuprinde se face mai vie, aceea care mângâie copilul pare ca-mi seamănă...”¹²

Mai toate femeile din universal artistic al Hortensiei Papadat-Bengescu se caută pe ele însele atunci când se dezmiardă în fața oglinzii sau atunci când scriu lui Don Juan, mărturie stând inventarul de exemple din proza scurtă: „Dar astă seară, la gardul grădinii, mi s-a parut că ești acolo, în umbră, și m-am speriat de bucurie, și m-am cutremurat de spaimă și repede te-am sărutat, neștiind ce să fac de spaimă și de bucurie, te-am sărutat fiindcă ai venit, și ca să pleci” (*Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata*) sau „Un trecător o privi pășind așa împărătește. Se opri o secundă nedumerit, ca și cum trebuia s-o cunoască. Îi aduse, cu

¹¹ Adler, Laure: *Secrete de alcov. Istoria cuplului între 1830 și 1930*, traducere Narcisa Șerbănescu, Editura Corint, București, 2003, p. 97.

¹² Textul a fost publicat în *Viața Românească*, anul VII, nr. 1, 1 ianuarie 1913, p. 44 și nu a fost introdus de către autoare în vol. *Ape adânci*.

gestul lui aiurit, un omagiu. Părea un trecător din alte vremuri de idolatrie, care ar fi întâlnit uimit, la o răspântie, o regină scoborâtă din landaurile ei superbe. Fața lui exprima cuvintele cu care va povesti grabnic acasă ca a întâlnit...nu va ști pe cine: «Regalitatea solitară a femeii în fața oglinzii». (*Femeia în fața oglinzii*) Așadar, bărbatul este un instrument care hrănește scenariile femeii, dar care nu ajunge la statutul de ființă reală pentru că în visele cu ochii deschiși ale personajului „sunt acceptate numai fantasmеle – *zburătorul*, *pajul Cupidon*, *Don Juan*, *trecătorul necunoscut* – niciodată bărbatul real, în carne și oase. E ca și cum frigiditatea sau o stare nevrotică ar îndepărta-o pe femeie de viața normală a simțurilor”.¹³ Toate aceste întruchipări ale bărbatului schimbă traiectul existențial al personajului feminin indiferent de vârsta sau statutul social pe care îl deține; de pildă, Bianca Porporata este o tânără fată pentru care Don Juan - amantul etern - reprezintă punctul de plecare către o spovedanie cu un puternic indice erotic, după cum specifică Philippe Loubière: „ Pentru a depăși sordida singurătate a realului, Bianca, în loc de *viață*, a ales *virtualul*- alt nume al singurătății. «Tu»-ul nu există și «eu»-ul l-a inventat. Plăcerea, dacă trebuie să fim la rândul nostru impudici, este solitară. Universul Biancăi Porporata nu este concertul de muzică de Bach, ci o partitură pentru instrument solo [...] acest amant ideal rămâne de domeniul visului și al nepătrunsului, versiune atemporală, împărtășită [...] între *zburătorul* și Făt-Frumos...”¹⁴; nici femeia matură, în speță Alisia, nu se poate sustrage *supliciilor* pe care „drumețul de departe” i le provoacă pentru că întâlnirea cu el, reală sau imaginară, îi generează un fel de boală: „Îi picase pe cap o bătaioasă de boală fetei noastre: i se înnegriseră ochii, i se batuseră pleoapele și parcă-i atârna greu hăinuța pe umerii plini. Umbla domol și silnic și când îi vorbeam își ridica ochii spre mine și, în loc de lacuri adânci, păreau două fântâni părăsite. Îi scârțâia glasul pe vorbe, leneș și aspru ca ghizdurile cumpănei amorțite”. (*Pe cine a iubit Alisia?*) Nuvela amintește de mitul Zburătorului, abordat în literatura română de multe condeie masculine, însă de data aceasta sub condei feminin tratat ca „mit modernizat”¹⁵: „Povestită de un narator intradiegetic, unchiul Alisiei, această povestire are privilegiul de a evoca în mod fantasmatic personajul mitic al zburătorului, văzut de data aceasta din perspectivă feminină [...] Alisia și Străinul reprezintă astfel cuplul arhetipal, prezent atât de des în Romanticism, tinzând să re-creeze plenitudinea ontologică primordială”¹⁶. Această iubire face din Alisia o ființă de nerecunoscut; străinul care a pus stăpânire pe mintea și inima femeii capătă însemne malefice în viziunea lui Moș Darie, unchiul său: „Ce mă mârnea era că fata mea gingașă, dimpotrivă, semăna cu un om care n-a adunat foi din urmă, care a ars până la scrum fiece floare și a scuturat cenușa lor pe rând, iar după ce fiecare flacără a ars, a rămas treptat în sufletul ei tânăr un cimitir de zgură”.

Atunci când autoarea creează, în sfârșit, și chipul unui bărbat real, Vâlsan, logodnicul Manuelei din *Femeia în fața oglinzii*, concepe implicit o imagine care încercănează iubirea. Odată cu apariția lui se nasc și întrebări suspicioase legate de implicațiile intimității: „O pecetie?...un stigmat?...o floare de păcat, nu era oare să răsară pe trupul ei...ca să-i aducă aminte pentru totdeauna?”

După cum mărturisea Elena Zaharia-Filipaș „există, însă, în Hortensia Papadat-Bengescu, două femei, care simt și gândesc în mod diferit relația cu bărbatul: una, aceasta de la suprafața scriiturii, temătoare, repulsivă, și totodată mândră de imacularea ei, de sufletul ei «liber și sterp»; alta, ascunsă, care se îndoiește de prima și suferă de a nu fi găsit împlinirea în

¹³ Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, București, 2004, p. 39.

¹⁴ Philippe Loubière în vol. *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, coordonator Andreia Roman, Editura Paralela 45, București, 2007, p., 186.

¹⁵ Eugenia Tudor Anton: *op. cit.*, p. 203.

¹⁶ Gisèle Vanhèse în vol. *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, ed. cit., pp. 203-204.

dragoste”.¹⁷ Atât una, cât și cealaltă trăiesc sentimental că iubirea face parte doar din categoria viselor, nicidecum din realitate.

Bibliografie:

Adler, Laure: *Secrete de alcov. Istoria cuplului între 1830 și 1930*, traducere Narcisa Șerbănescu, Editura Corint, București, 2003.

Baltazar, Camil, *Contemporan cu ei: amintiri si portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962.

Crețu, Nicolae, *Constructori ai romanului*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2009.

Cristescu, Maria-Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, București, 1976.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Editura Libra, Bucuresti, 1998.

Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, ediție și note de Eugenia Tudor Anton, prefața semnată de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972.

Sora, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

Șerbu, Ieronim, *Itinerarii critice: eseuri și cronici literare*, Editura Minerva, București, 1971.

Tudor Anton, Eugenia, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

¹⁷ Elena Zaharia-Filipaș: *op. cit.*, p. 58.

REWINDING A CLOCKWORK SELF: DISINTEGRATION AND UNITY IN THE BRITISH LITERATURE OF THE 60S: *THE GOLDEN NOTEBOOK* AND *A CLOCKWORK ORANGE*

Ioana BACIU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The article is a psychanalytical-oriented exploration of the literature of the 60s, taking two representative case studies that discuss the main cultural obsessions of the decade. While Lessing's 'feminist bible' is involved with the effects of the sexual revolution, the political turmoil in a world increasingly divided between Communism and Capitalism, East and West, and its effects on women as individuals and citizens, Burgess' dystopia is an apt summary of the violence of the decade and of the need to instill moral values in a disintegrating world. Ultimately, the two novels are guided by similar metaphors that re-instate the humanistic ideal of re- connecting an alienated self to the world by making use of the metaphor of the sphere. Finding a means to achieve 'roundness' for the shattered self – maturity, morality, a fair use of reason and free-will - is novels' main preoccupation, an attempt to resolve the decade's schizophrenic split between order and anarchy.

Keywords: The Golden Notebook, A Clockwork Orange, anarchy, repetition compulsion, British, literature of the 60s

***This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.**

Was there, indeed, a cultural revolution c.1958-c.1974? This the question under which Arthur Marwick¹ legitimately posits his in-depth socio-cultural exploration of the effervescent sixties, followed by a long list of its achievements, persuasive to nostalgics and skeptics alike: 'For some it is a golden age, for others a time when the old secure framework of morality, authority, and discipline disintegrated'.² This conflagration of traditional values and the inherent vulnerability of the self are crucial to the literature of the decade. Doris Lessing (*The Golden Notebook*, 1962) and Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*, 1962) interrogate the core values of society, posing uncomfortable questions about morality, freedom and artistic responsibility. Both novels are set in London, at the heart of First World, and the dissolution of the self (Alex's drug-fuelled sprees of violence, Anna's writer's block, followed by entire weeks on the brink of madness) progresses simultaneously with the breakdown of language. In what follows, I propose to show how, by accommodating contradictions, the two protagonists overcome dissolution and return to unity. I will begin by highlighting the apparent paradox of doubling and multiplicity within the self, making use of Freud's analysis of the systemic interdependence of the life and death instincts in the regulation of the ego, concentrating primarily on *The Golden Notebook*. I then propose to explore the way in which language is linked to artistic responsibility and morality. Last, but not least, I will conclude

¹ Arthur Marwick, *The Sixties* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 3

² *Ibidem*.

my argument by examining the afore-mentioned texts in terms of the similarities of their organic structure.

In 1922, the year Freud's *Beyond the Pleasure Principle* essay was published, the theory of psychic life as governed by the tensions between the opposing life and death drives (libido and ego in Freud's terminology) was not entirely original³. The strife between the centripetal and the centrifugal, between order and chaos, culture and anarchy, is seen to weave the innermost fabric of psychic life, since the two cycles, of creation and destruction, are intimately interconnected: 'If we may assume as an experience admitting of no exception that everything living dies from causes within itself, and returns to the inorganic, we can only say *'The goal of all life is death'* and, casting back, *'The inanimate was there before the animate.'*⁴

The paradox governing all organic matter, as Freud points out, is the paradox of 'forces striving after change and progress (...) merely endeavoring to reach an old goal'⁵. Freud goes on to quote Aristophanes's myth of the androgyne and the Upanishads as examples of cosmogonies that endorse his conclusions: 'Are we to follow the clue of the poet-philosopher and make the daring assumption that the living substance was at the time of its animation rent into small particles, which since that time strive for reunion by means of the sexual instincts?'⁶ Freud's theory is not prompted by mere convenient analogies between psychology and philosophy; his train of thought reaches this point as a continuation of clinical observations of repetition compulsion. Starting from examples of shell-shocked veterans who re-live their traumatic experiences in dreams, Freud concludes that the urge to repeat is characteristic of mental life, in the sense that the pleasure principle prompts the individual to re-enact a past unpleasant event so as to gain mastery over it. Just as the child tries to get over the loss of the mother⁷ by repeatedly throwing and retrieving the toy, producing another, controllable instance of unpleasure followed by pleasure, the psyche creates similar reiterations of repressed difficult experiences, providing an explanation of the cyclical patterns of history.⁸

If we accept repetition as the overriding trope of the human mind, the many layers and palimpsests of post-WWII fiction mirror, in their turn, the patterns of trauma. The doubles and multiplications of *The Golden Notebook*, then, can be interpreted as repetition-compulsion, since Anna re-enacts the same abortive relationship patterns throughout her crisis in order to master and surpass them (and her writer's block). Connections between Lessing and psychoanalysis are inevitable given the fair proportion of symbolically rich dreams that her typically analytical heroines recount. Lessing makes clear her uneasiness about the overwhelming patriarchal influences of 'grandfathers Freud and Marx'⁹, though, and her intention of undermining clichés by opposing to the masculinist modernist tradition a female main character. The famously defecating Leopold Bloom is opposed by Lessing's

³ According to Sarah Kofman in *Freud and Fiction*, the 'father of psychoanalysis' admits deliberately having avoided reading Nietzsche and Schopenhauer, who had already advanced similar; Sarah Kofman, *Freud and Fiction*, translated by Sarah Wykes (Oxford: Polity Press, 1991) p. 26

⁴ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, The International Psycho-analytic Library, no.4, ed. by Ernest Jones, (1922), p. 47

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 75

⁷ The shell-shock and child examples are developed throughout the first four sections of *Beyond the Pleasure Principle*.

⁸ See Sigmund Freud, *Moses and Monotheism*.

⁹ 'He recognized, had recognized for years, that he hadn't had a thought, or an emotion, that didn't instantly fall into pigeon-holes, one marked 'Marx' and one marked 'Freud', *The Golden Notebook*, (London: Harper Perrenial, 2007), p. 557

menstruating Anna, whose last name, Wulf, resonates with Joyce's feminist counterpart, Virginia Woolf. Her psychoanalyst, Mrs. Marks/Mother Sugar, is a female replacement of the joint looming authoritarian figures of Marx and Freud: she is a Jewish clinician, like 'the father of psychoanalysis', yet female, 'mother' Sugar, a maternal figure instead of a paternal one. It is Mrs. Marks who guides Anna throughout her healing process, explaining the inherent *coincidentia oppositorum* of the self, urging her to think beyond a reductively dualistic vision of the world.

What makes *The Golden Notebook* so compelling is precisely the fact that it transcends simplistic dyads through Anna's involvement in a plurality of selves, not only within herself, but also worldwide. Anna rationalizes her writer's block in terms of the inability to write truthfully, since her experience is that of a white, female Communist at the heart of the first World, falling short of being representative or relevant to issues outside her direct field of experience¹⁰. By connecting Anna/Ella to people of diverse extraction, the central consciousness of the novel joins in the state of things in England (Richard, Tommy, Paul Tanner, Paul of the Mashopi hotel), but also America (Cy, Milt, Saul), Asia (de Silva), Africa (Charlie Themba), Eastern Europe (Michael), to Jews (Molly Jacobs, Nelson, Julia), socialists (Willi, Harry), colonials (the Boothbys), homosexuals (Jimmy, Ronni and Ivor), 'free' (Anna, Ella, Molly) and married (Marion) women. In spite of Anna's attempt to neatly separate the areas of her life, they inevitably seep into one another. Ella's relationship with Paul is the closest we get to an account of Anna's affair with Michael. Paul, a working-class doctor, is the first-world equivalent of Michael, a political refugee from Eastern Europe: the frame of *Free Women* interlocks with that of the notebooks, it becomes impossible to preserve neat boundaries between the divisions of the self because, ultimately, a house divided within itself cannot stand. This is why *The Golden Notebook*, despite its many divisions, plots and sub-plots, is a complex manifesto of the unity of the self.

As the notebooks gradually replace personal entries with 'objective' newspaper cuttings, Anna's personal relationships are repetitions of her history with Michael. The initial double of this 'initial' affair - Ella/Paul Tanner - is replayed with slight tweaks in Anna's relationships with Nelson, an American Jew, De Silva (a Ceylon native), Milt (the name Saul is given in the last installment of *Free Women*), Ella's with the Canadian script-writer and with Cy Maitland, the American working-class doctor. Ella, Anna's fictional alter-ego, is a writer, too, the author of the novel within the novel within the novel *The Shadow of the Third*. Saul is the Hebrew spelling of Paul from the Ella story, while Ella is another alter ego of Anna's. The preceding ideas for short stories in Anna's yellow notebook are strangely prophetic, preparing us for Saul's impending appearance.

Anna sees the world in oppositions: female versus male¹¹, 'real men' versus children and pansies, clitoral vs. vaginal orgasm, one versus many. Doubling and multiplicity are, as Claire Sprague underlines, means of incorporating otherness by creating male doubles for female characters¹², an uncommon practice in literature contradicted, until Lessing, only by Emily Bronte's Catherine/Heathcliff pair. Lessing's female/female and male/male pairs are eventually synthesized and transcended, in the last Blue notebook, by the female/male couple

¹⁰ She tells Mother Sugar: 'You're suggesting I should write of our experience? How? If I set down every word of the exchange between us during an hour, it would be an unintelligible mess unless I wrote the story of my life to explain it.' (G.N., p.416)

¹¹ No wonder D.J. Taylor's *After the War* lists D. Lessing among writers who engage primarily with the sex war, a novel about women without husbands, mistakenly listing the publication date of *The Golden Notebook* as 1976. (London: Chatto & Windus, 1993), pp 257-8

¹² Claire Sprague, *Rereading Doris Lessing*, (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1987), pp 6-7.

Anna/Saul. Like Anna, he is on the brink of madness, ill physically and mentally, a disillusioned Communist. Most importantly, he, too, keeps a journal (meant for Anna to read) where the Daisies, Janes and Dolores's paint a perfect counterpart to the men in his hostess' notebooks. Anna deplores that there are 'no real men' in the wake of her separation from Michael; Saul, too, finds himself at the end of a long string of failed relationships. Just as there are several Annas, there are several Sauls who switch personalities: 'the gentle brotherly affectionate man', 'a furtive and cunning child; or a madman full of hate.'¹³

By creating, in Saul, a male version of Anna, Lessing offers her the mature understanding of the mind that embraces the other within the self instead of projecting it outwardly. This most significant realization is finally accomplished when Anna is capable of dreaming her 'destruction dream' positively, acknowledging that creation and its opposite cannot exist but symbiotically:

I slept and dreamed the dream. This time there was no disguise anywhere. I was the malicious male-female dwarf figure, the principle of joy-in-destruction; and Saul was my male counter-part, male-female, my brother and my sister, (...). But in the dream, he and I, or she and I, were friendly, were not hostile, we were together in spiteful malice. There was a terrible yearning nostalgia in the dream, the longing for death. We came together and kissed, in love.¹⁴

The dream synthesizes the apparent oppositions of Eros-Thanatos, male-female, love-hate, creation-destruction. The reversal of gender bias and Anna's othering of the male is transcended at the level of names, as well. Anna and Ella, Saul and Paul might be symmetrically gendered doubles, but Janet, Anna's daughter, becomes Ella's son, Michael, paralleling Anna's former lover. As Claire Sprague puts it, 'The pattern begins with relatively fixed male and female values that sometimes become frighteningly unstable and lead finally to a reversal of gender signals and an acceptance of multiple, complicated, more androgynous selves.'(p.3) The totalizing drive is achieved though, when Anna is given the first sentence of her novel by Saul, and viceversa. Again, Saul is exposed as the perfect double of Anna, their mirroring destinies are perpetrated in their novel-writing. The Golden Notebook will become Saul's moderately successful novel about the French student and the Algerian soldier; the sentence he dictates to Anna is the opening line of *Free Women* – a hint that this is Anna's second novel, that she has finally overcome her writer's block and returned to oneness. This unity, however, presupposes multiplicity – the two women in the first line refer to one person: 'There are the two women you are, Anna. Write down: The two women were alone in the London flat.'¹⁵ This brings us back to the beginning, reinstating the fact that Molly is another variant of Anna, but also that the cycles of madness and sanity can once again unravel.

The metaphor of the third seems to overarch the novel, giving it unity, not just at the level of the irony of the 'free' women - Anna/Ella, Molly/Julia - who are automatically cast into the roles of mistresses by the married men they attract. Just as Freud quotes Aristophanes and his myth of the two genders that strive to regain their initial integrity, odd numbers permeate the novel, because they reject the neat opposing categories of binaries, merging them into a superior final product. The two parts become a third, returning to the androgynous state, but without annihilating the integrity of its components. The four notebooks are contained by the frame of *Free Women* and transcended by fifth Golden Notebook. In her sessions with Mother Sugar, Anna claims that she wants 'to be able to separate in myself what is old and cyclic, the recurring history, from what is new...' ¹⁶ Wise mother Sugar replies

¹³ G.N., p. 514

¹⁴ Idem, p. 519

¹⁵ G.N., p. 554

¹⁶ Idem, p.416

that 'The details change, but form is the same.' What Mrs. Marks is saying, then, is that cyclicalness is destiny - the structure of the novel, too, thus, will be cyclical, round, complete.

In the same discussion with Mother Sugar, Anna admits she can't separate form from content, although 'her people' (i.e. communists) do¹⁷. For Anna the writer, words are meant 'to show, not tell'; this is why the didactic tone of the sentimental Communist literature is devoid of artistic value. The novels produced by the comrades are ridiculously transparent Stalinist propaganda. The dangerous uses of ideological discourse, already apparent in its failure to produce genuine art, are exposed time and again: Anna realizes that she cannot communicate with a fellow communist, despite their speaking the same jargon, due to insurmountable differences in experience: 'The fact is that the phrases of our common philosophy were a means of disguising the truth.'¹⁸ Intrigued by the phrase 'neither superstructure nor base' from Stalin's latest pamphlet, Anna concludes: 'surely that is either completely out of the Marxist canon, a new thought completely, or it's an evasion. Or simply arrogance.'¹⁹ Such random collations of words, are, indeed, an evasion, ready-made phrases meant to replace thought. In his delusional rants meant to conceal inner void, Saul resorts to such language precisely because it is so easy to produce it mechanically. Anna, as a connoisseur of the jargon, is not taken in by the meaninglessness of his speech:

If I had tape recordings of such times, it would be a record of jumbling phrases, jargon, disconnected remarks. That morning it was a political record, a hotchpotch of political jargon. I sat and listened as the stream of parrot-phrases went past, and I labeled them: communist, anti-communist, liberal, socialist. I was able to isolate them: Communist, American, 1954. Communist, English, 1956. Trotskyist, American, early nineteen-fifties. Premature anti-Stalinist, 1954. Liberal, American, 1956, and so on.²⁰

The fact that the ludicrous story of Comrade Ted, who goes to Russia and has a friendly chat with Stalin over the foreign affairs of the Soviet Union, can be read as a parody is worrisome. Anna is a 'boulder pusher', committed to conveying truth in her work - her relationship to propaganda is conflicted because it misrepresents and idealizes things. Communist literature is an amalgamation of lies, a fact proven by the harsh experience of Harry Matthews, a real-life Comrade Ted. He teaches himself Russian, dedicating himself to the improvement of his students. But when he finally does visit the Soviet Union and the higher authorities do not approach him for foreign policy advice, his whole system of beliefs collapses.

Moreover, the thoughtlessness of jargon seems to infect and destroy Anna's artistic ability: 'words lose their meaning suddenly. I find myself listening to a sentence, a phrase, a group of words, as if they were in a foreign language - the gap between what they are supposed to mean, and what in fact they say seems unbridgeable.'²¹ The parrot-phrases become symptomatic of breakdown, undermining the very substance of thought. Through the manipulation of language, George Orwell points out, there is just one small step left from ideological discourse to complete brain-washing:

When one watches some tired hack on the platform mechanically repeating the familiar phrases - *bestial, atrocities, iron heel, bloodstained tyranny, free peoples of the world, stand shoulder to shoulder* - one often has a curious feeling that one is not watching a live human being but some kind of dummy: a feeling which suddenly becomes stronger at moments when the light catches the speaker's spectacles and turns them into blank discs

¹⁷ Idem, p.417

¹⁸ G.N, p. 267

¹⁹ Idem, p.272

²⁰ Idem, p.515.

²¹ G.N., p. 272

which seem to have no eyes behind them. And this is not altogether fanciful. A speaker who uses that kind of phraseology has gone some distance toward turning himself into a machine.²²

The idea of man as machine, deprived of free will and choice, is the main theme of *A Clockwork Orange*. Anna Wulf's sense of dissolution is transposed by Burgess in a dystopian society of the future that disintegrates into amorality and violence. Alex lives on the fringes of culture, which is a liberation from indoctrination, an escape from the confines of history. If, for Lessing, the ultimate proof of 'things cracking up' is the 'untruthfulness' of words, for Burgess the uneasiness about culture is epitomized in the use of classical music. But by associating the two – the physical pain of the psychological experiment with 'Ludwig van's' Ninth, the 'good' part of Alex is destroyed, as well as the bad. Despite the Ludovico technique, Alex is not reformed – physical discomfort prevents him from raping or killing, but his vile intentions remain. F. Alexander's book protests exactly against such manipulation of the system: ' - The attempt to impose upon man, a creature capable of growth and capable of sweetness, to ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to impose, I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen - '²³. By denying Alex the choice of willingly renouncing violence, the authorities are forging 'a mechanical creation', whose name is replaced by prison authentication number 6655321. Once the experiment is reversed, though, Alex renounces his violent phase organically. By yearning for a son, Alex symbolically takes his place in history, becomes a part of a grand narrative and accepts responsibility.

Each of the three parts of the novel is predicated by Alex's favourite question, 'What's it going to be then, eh?'. Throughout the first two parts, though, it is a mock-question, a rhetorical interrogation. Alex does not expect an answer; this is a verbal mannerism he uses to approach his victims. It is the introductory phrase of the bully, to whom whatever the victim is going to reply is going to be intentionally misinterpreted, a mere pretext for physical aggression. This question, alongside music, punctuates Alex's ritualistic immersion into violence. Nadsat, with its repetitions, is part of his mechanical existence. In the rape scene, for instance, Alex tears the manuscript apart 'razrew razreez' while the writer's wife is 'creech creech chreech creeching' and the gang laugh 'haw haw haw' at their victims 'bo hoo hoo'-ing. 'Uncle' Alex, while raping the little girls, gets his impetus from 'the old Joy Joy Joy joy joy crashing and howling away'. The repetition of the nadsat words, with their onomatopoeic musicality, echoes the hits and blows inflicted by the droogs. It is as if the music Alex plays in his head when beating and raping drowns and sublimates the horror of his actions. The musicality of nadsat is as manipulative as it is deceptive – from the charming way Alex narrates, it is difficult to associate the gruesome reality of the blood and pain with his lively prose. The Communist jargon lies, but so does the nadsat. Alex's sprees of destruction are remarkably similar to the 'joy-in-spite' principle of Anna Wulf's nightmares. If Anna needs to learn that destruction is the twin of creation, Alex needs to undergo the process in reverse, to start from destruction in order to reach creation, be that in the shape of a son or of a novel.

There are two variants of the clockwork Alex: the first one is inflicted on himself by himself, through his immersion in repetitive violence; the second is inflicted by the state. The last part, however, parallels the preceding two in form only. For the first time, 'What's it going to be?' is asked in earnest, acquiring an answer after Alex '(...)has understood that history grows out of the cycle of opposing forces and has accepted a similar clash of

²² George Orwell: 'Politics and the English Language', 1946, http://www.orwell.ru/library/essays/politics/english/e_polit, Text source: Orwell Project by O. Dag. — ©1999-2004 www.orwell.ru, p.6

²³ Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (London: Penguin Books, 2000), p. 18

contradictory urges in his own personality.’²⁴ Like Anna Wulf, he has internalized his demons, come to realize that violence is part of youth, a necessary stage to be outgrown:

‘(...)being like one of those malenky toys you viddy being sold in the streets, like little chellovecks made out of tins and with a spring inside and then a winding handle on the outside and you wind it up grr grr grr and off it itties, like walking, O my brothers. But it itties in a straight line and bangs straight into things bang bang and it cannot help what it is doing. Being young is like being like one of those malenky machines.’²⁵

The roundness of the fruit is a metaphor, opposing the circle to the line²⁶, but also, more importantly, the circle to the spherical shape of the orange, bi-dimensionality to three-dimensionality. For both Anna and Alex, whose names significantly start with the first letter of the alphabet, the fusion of the two cycles into a third, synthetic one, coincides with in-depth vision. The tripartite structure of the Burgess’ novel, with each division consisting of seven chapters, amounting to a total of 21 - the number associated with the coming of age - seems to endorse this view.

However, to some critics²⁷, the ABA structure²⁸ of the novel – borrowed from the aria – is still unredemptive:

When he is born, Alex’s son will not be free or blissful. He will be doomed, rather, to live through the error of his father’s ways. Here, then, is that final flowering of the novel’s structure: after A, B; after B, A again. After the freedom of the mature Alex, the imprisonment of his son. Could Alex somehow liberate his son, the structure of *A Clockwork Orange* would surely have to be ABC, which would signify progress without repetition.²⁹

Similarly to *The Golden Notebook*, the structure of the novel cannot be ABC, since the premise of life is repetition: the future generation will inevitably reiterate the mistakes of the forefathers, but this does not necessarily prevent evolution. Freudian interpretations of Alex and F. Alexander establish an Oedipal connection between the two³⁰, reading Alex as F.(ather) Alexander’s symbolic son, the child who needs to kill his parent in order to become him and establish a HOME of his own. Philip Ray points out that there are two authors of a novel entitled *A Clockwork Orange*: F. Alexander and Alex himself, who constantly refers to himself as ‘Your Humble Narrator’. Like Anna Wulf, who has overcome breakdown by creating a new novel, Alex, too, becomes a creator. For skeptics who are not convinced by Alex’s idyllic visions of baby and loving wife, the fact that he authors a novel can be a persuasive hint towards the authenticity of his maturation.

But perhaps one of Burgess’ most disturbing points, by pairing, in Alex, the highest of culture with the lowest of abjection, is that the price of culture is aggression.³¹ Lessing’s

²⁴ Rubin Rabinovitz, ‘Mechanism vs. Organism: Anthony Burgess’ *A Clockwork Orange*’, *Modern Fiction Studies*, (1978/1979) 24:4, p. 540

²⁵ C.O. p. 140

²⁶ Rabinovitz, p.538.

²⁷ Rabinovitz compares Burgess to Hegel, but concludes that, unlike the German philosopher, in Burgess’s novel ‘the changes in one era are undone by a regressive process in the next, so there can be no true historical progress.’, p. 540

²⁸ Philip E. Ray, ‘Alex Before and After: A New Approach to Burgess’ *AClockwork Orange*’, *Modern Fiction Studies*, (1981) 27:3, p.479

²⁹ Idem, p. 487

³⁰ Philip E. Ray

³¹ As Harry Lime puts it *The Third Man* ‘In Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love, they had five hundred years of democracy and what did that produce ? The cuckoo clock.’ *The Third Man*, (Carol Reed, British Lions Films,1949)

epiphany is that multiplicity and unity are not mutually exclusive, since there are several 'truths' or 'realities' equally valid for the many consciousnesses of the world and of the self. Despite multiplicity and repetition, Burgess and Lessing manage to offer a vision of the world that transcends simplistic binaries. Freud's theory of the cyclicity of the life and death drives is especially useful, since both novels, although they start on the premises of disintegration and violence, are ultimately a celebration of organicity and unity. Nothing is disparate, all is interconnected. Both protagonists share a unified vision of life; Anna, during her 'naming' game, is able to see 'the world, a sun-lit ball in the sky, turning and rolling beneath me'³², while Alex imagines 'old Bog himself (...) turning and turning and turning a vonny grahzny orange in his gigantic rookers'³³. Being able to see things three-dimensionally rather than bi-dimensionally is proof of having mastered trauma, of having acknowledged and incorporated otherness – an 'other' that is male/destructive in the case of Anna, female/creative for Alex. The structure of these novels is crucial, because it must (and does) adapt perfectly to their content: Saul and Anna's last notebook, the golden one, and the twenty-first chapter of *A Clockwork Orange* reinstate order and sanity, a goal achieved by giving up the clockwork self, i.e. Anna's constant choice of unsuitable partners or Alex's addiction to violence. By brilliantly merging form and content, Lessing and Burgess reconcile culture and anarchy, having Alex and Anna hold the world in the palm of their hand.

Bibliography:

- Barnouw, Dagmar, 'Disorderly Company: From *The Golden Notebook* to *The Four-Gated City*', *Contemporary Literature* (1973) 14:4, pp. 491-514
- Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange* (London: Penguin Books, 2000)
- Davis, Todd F. and Womack, Kenneth, "O my brothers": Reading the Anti-Ethics of the Pseudo-Family in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*', *College Literature* (2002), 29, pp 19-36
- Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, The International Psycho-analytic Library, no.4, ed. by Ernest Jones (1922)
- Kofman, Sarah, *Freud and Fiction*, translated by Sarah Wykes (Oxford: Polity Press, 1991)
- Lessing, Doris, *The Golden Notebook* (London: Harper Perrenial, 2007), p. 557
- Marwick, Andrew *The Sixties* (Oxford: Oxford University Press, 1999)
- Orwell, George, 'Politics and the English Language', 1946, http://www.orwell.ru/library/essays/politics/english/e_polit, Text source: Orwell Project by O. Dag. — ©1999-2004 www.orwell.ru, p.6
- Rabinovitz, Rubin, 'Mechanism vs. Organism: Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*', *Modern Fiction Studies* (1978/1979) 24:4, pp 538-41
- Ray, Philip E., 'Alex Before and After: A New Approach to Burgess' *A Clockwork Orange*', *Modern Fiction Studies* (1981) 27:3, pp 479-87
- Sage, Lorna, *Doris Lessing*, (London: Methuen, 1983)
- Sinfield, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (London: The Athlone Press, 1997)
- Sprague, Claire, *Rereading Doris Lessing* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1987)
- Taylor, D.J., *After the War. The Novel and English Society since 1945* (London: Chatto & Windus, 1993)
- The Third Man*, dir. by Carol Reed (British Lion Films, 1949)

³² G.N., p.481

³³ C.O., p.141

V.S. NAIPAUL'S TRAVELOGUES: HINDU VERSUS MUSLIM COMMUNITIES**Roxana Elena DONCU**

"Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

*Abstract: The aim of this paper is to compare representations of Hindu and Muslim communities in two of V.S.Naipaul's travelogues: *An Area of Darkness* and *Among the Believers: An Islamic Journey*, relating them to Naipaul's own background and quest for identity. Thus, while both Hindus and Muslims are represented as others to Naipaul's sense of self, the processes of othering through which their identities are constructed are radically different. Hindus are represented as significant/relevant others - people who are important for the construction of one's sense of self. As the background of Naipaul's childhood, India is "a resting place for the imagination" (the darkness from the title is associated with the unconscious and the imagination, not with evil) and although the identification with the Hindus is finally rejected, there is still a sense of Hindu culture as providing an important environment for the writer's development. Muslims, on the other hand, are perceived as radical others with whom identification is not only outwardly rejected, but quite impossible. Both relevant and radical others are crucial for identity- construction, as the first provide a positive content for identification, and the second outline the limits of one's sense of selfhood, the barriers outside which subjectivity loses meaning.*

Keywords: travelogue, self-identifications, postcolonial societies, Hindu and Muslim communities.

1.Traveling fiction as a modern genre

As a modern genre traveling fiction points further back in time than the novel: late Renaissance to early Enlightenment. It is closely linked to the theme of exploration and colonizing. Walter Raleigh's account of his travels to South America in search of El Dorado documents in detail the attempts of the British Crown to seize any valuable lands, including colonies that already belonged to the Spanish. Early travel accounts were written either as a document and testimonial of exploration and discovery or, as it happened during the age of reason and enlightenment, as concealed critiques of the societies at home under absolutist rule. Thus, although as a genre aiming to faithfully record events, impressions and facts travel fiction advances stronger claims to truth than the novel, in reality it served the goals of diverse ideologies, including colonialism and imperialism. In *Orientalism*, Edward Said discusses numerous travel books that were written and published in colonial centers as ideological supports of colonial policies (*Voyage en Orient* by Nerval, *Voyage en Egypt et en Syrie* by Volney, *The Seven Pillars of Wisdom: a Triumph*, by T.E.Lawrence, etc.).

V.S. Naipaul's traveling fiction is a case apart. At first, one might be tempted to interpret Naipaul's use of the genre as a gesture of mimicry and appropriation: the colonized mirroring the colonizer's strategy and turning it against him. But Naipaul is a complex writer who often eludes the interpretive paradigms of postcolonial studies. My thesis is that Naipaul's traveling fiction is a momentous step in his quest for identity, it is the equivalent of an erasing gesture, over which the deracinated writer inscribes his carefully constructed writer identity.

2. The aim of the paper

Born in Chaguanas, Trinidad, on 17th August 1932, V.S. Naipaul is the product of a complex background: his ancestors came to Trinidad from the region of Utar Pradesh, India, as indentured labourers. As a member of the East Indian community in Trinidad, Naipaul grew up in an ethnically and culturally diverse society among Indians, Muslims, Africans, Spanish, English and French. Later, he went to London for his studies, but, although firmly decided to escape the confining and backward society at home, he rejected England ¹as his adoptive home. He became “a man without roots”, with no specific cultural identity to call his own. At this point he took up traveling and writing accounts of his visits to India, Pakistan, Iran, South America and Africa. The countries he described in his travelogues are in their great majority ex-colonies and Naipaul combined description with a sharp analysis of the effects of colonialism on these now independent states. Among his most important works are: *An Area of Darkness* and *Among the Believers: An Islamic Journey*, in which he attempts to portrait Hindu and Muslim societies.

The aim of this paper is to compare representations of Hindus and Muslims in the two works, relating them to Naipaul's own background and quest for identity. Thus, while both Hindus and Muslims are represented as others to Naipaul's sense of self, the processes of othering through which their identities are constructed are radically different. Hindus are represented as significant/relevant² others (Harry Stack Sullivan)- people who are important for the construction of one's sense of self. As the background of Naipaul's childhood, India is “a resting place for the imagination” (the darkness from the title is associated with the unconscious and the imagination, not with evil) and although the identification with the Hindus is finally rejected, there is still a sense of Hindu culture as providing an important environment for the writer's development. Muslims, on the other hand, are perceived as radical others with whom identification is not only outwardly rejected, but quite impossible. Both relevant and radical others are crucial for identity- construction, as the first provide a positive content for identification, and the second outline the limits of one's sense of selfhood, the barriers outside which subjectivity loses meaning.

3. Hindu societies versus Muslim societies

Both the journey to India (1962) and the one to Iran (the first in *Among the Believers*) in 1979 open with a disappointing incident for the traveling Naipaul: at the Indian customs his liquor bottles are confiscated (to be returned when a liquor permit is obtained); in Iran Sadeq, his first choice as an interpreter and guide, refuses to drive the writer to Qom under the pretext that his car has broken down. Naipaul's reaction to these disappointments is different: whereas in Bombay the incident of the confiscated (and never returned) liquor bottles serves as a prelude for a lengthy description of the endless and inefficient Indian bureaucracy (though the individuals themselves are sympathetic and kind, the whole system is a mess), here are Naipaul's comments when Sadeq decides to call off their engagement: “I didn't like him. I saw him as a man of simple origins, simply educated, but with a great sneering pride, deferential but resentful, not liking himself for what he was doing. He was the

¹ In referring to Great Britain, Naipaul always uses England. This is not because of his insensitivity to issues of inclusion/ exclusion- it occurs as a result of Naipaul's early identification with an imaginary England as the land of civility where he wanted to pursue his dream of becoming a writer.

² Although the term “significant other” was coined by Sullivan in *The Interpersonal Theory of Psychiatry* to refer to important people that influence the development of personality in adolescence, its meaning can be extended to larger groups (ethnic, religious or other communities) that exert an influence over an individual's self-identity.

kind of man who, without political doctrine, only with resentments, had made the Iranian revolution.”(*Among the Believers* 3)

Another key difference is the stereotyping of Bombay and Tehran, seen as representatives of the two cultures of Hindus and Muslims. Bombay is typically perceived as the exotic east, luxurious and exhausting because of its climate, a place that “sapped energy and will” (*An Area* 11). In describing Tehran, a hint of violence and threat makes itself felt and living in Tehran may be compared to a dangerous jungle adventure: in this city “plastered with revolutionary posters and cartoons with an emphasis on blood”(*Among the Believers* 6-7) it was impossible to survive without a native guide.

A large portion of either book is dedicated to Naipaul’s minute analyses of the social and historical ills affecting Hindu and Muslim societies. The system of caste, which imprisons men in their conditions at birth is the main impediment in the development of Indian society. Degree, or the knowledge (which implies respect and compliance with one’s place in society) of one’s ascribed social identity is mainly responsible for the lack of ambition in Hindus, who prefer to stick to their social situation instead of improving it. Religion endorses caste: “Caste, sanctioned by the Gita with almost propagandistic fervor [...] has decayed and ossified with the society, and its corollary, function, has become all: the sweeper’s inefficiency and the merchant’s short sighted ruthlessness are inevitable.”(*An Area* 91) Poverty and lack of proper hygienic education are also criticized as social ills. Instead of abhorring, Indians love poverty: “It is Indian above all in its attitude to poverty as something which [...] releases the sweetest of emotions. This is poverty, our special poverty, and how sad it is! Poverty as an urge not to anger or improving action, but poverty as an inexhaustible source of tears, an exercise of the purest sensibility.”(46) Here Naipaul is so preoccupied with reinforcing his own sense of self (active, militant, civilizing) that in condemning the Indian attitude to poverty as encouraging and perpetuating social injustices, he forgets how important this sense of poverty has been and still is for the Indian history and Indian identity: after all, Gandhi himself, whose opinions Naipaul often echoes approvingly in *An Area of Darkness*, started his nationalist and anti-colonialist campaign by taking a vow of poverty; furthermore, the idea of poverty and the history of the low castes has spawned one of the most influential schools of postcolonial criticism in India: The Subaltern Studies. Following Gandhi, who made a habit of building septic tanks in the villages he visited even before talking to the people about independence, Naipaul criticizes the Indian attitude to personal hygiene. His description of the Indian custom of defecating everywhere is still one of the most shocking in traveling literature:

Indians defecate everywhere. They defecate mostly beside the railway tracks. But they also defecate on the beaches; they defecate on the hills; they defecate on the river banks; they defecate on the streets [...] These squatting figures- to the visitor, after a time, as eternal and emblematic as Rodin’s thinker-are never spoken of; they are never written about; they are not mentioned in novels or stories; they do not appear in feature films or documentaries.(81)

The shocking effect is ironically coupled with the echoes of Sir Winston Churchill’s famous speech to the Parliament : “we shall defend our Island, whatever the cost may be, we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and on the streets; we shall fight in the hills; we shall never surrender”(Bowell and Kemp 6).The beaches, the streets, the hills- the places which for Churchill’s rhetoric serve as a symbolic and powerful incentive to fight and resist the Nazi conquest become markers of shame for Naipaul’s mock-rhetoric. The emphatic repetitions are employed to the same task: by contrast with the building energy of the repetitive phrases, the incidents alluded to (the custom of defecating everywhere) appear even more trivial and despicable.

Naipaul is also critical of the Indian capacity of mimicry. According to Ashcroft, mimicry describes:

the ambivalent relationship between colonizer and colonized. When colonial discourse encourages the colonized subject to 'mimic' the colonizer, by adopting the colonizer's cultural habits, assumptions, institutions and values, the result is never a simple reproduction of those traits. Rather, the result is a 'blurred copy' of the colonizer that can be quite threatening. This is because mimicry is never far from mockery, since it can appear to parody whatever it mimics. Mimicry therefore locates a crack in the certainty of colonial dominance, an uncertainty of its control of the behavior of the colonized. (139)

Indians rely heavily on mimicry: the administrative systems, the railways and the buildings all copy the English system. This is not necessarily a bad thing, as Ashcroft and other postcolonial theorists seem to imply- for Indian backward society mimicry of the Western is necessary if they want to maintain a functional state administration. Yet this mimicry sometimes degenerates into schizophrenia, Naipaul's term for double standards/ double consciousness:" Schizophrenia might better explain the scientist, who, before taking up his appointment, consults an astrologer for an auspicious day." (63)

The fantastic side of mimicry is revealed when this becomes dominant and all-pervasive, taken out of historical context. While the English have moved on and completely altered their institutions and institutional behavior, the Indian army officer is still a perfect duplicate of its former English counterpart, exclaiming "By Jove! I feel rather bushed" (64) and subscribing to an obsolete way of life which is now only present in the fictions of newspapers: "Leaving 'civil lines', 'cantonments', leaving people 'going off to the hills'; magic words now fully possessed, now spoken of as right, in what is now at last Indian Anglo- India, where smartness can be found in the cosy proletarian trivialities of Woman's Own and the Daily Mirror, and where Mrs.Hawksbee, a Millamant of the suburbs, is still the arbiter of elegance."(*An Area* 64)

Since postcolonial studies was established as an academic discipline with a political agenda of liberation from colonialism and imperialism, it is no wonder that theorists such as Bhabha and Ashcroft emphasize the subversive side of mimicry and its fundamental role in the parodying of colonial hegemonic discourse. Naipaul, who wrote long before such theory, concentrates on the absurdities of postcolonial society that this mimicry reveals. According to Naipaul, far from being a strategy of liberation, mimicry shows the extent to which the postcolonial subject is still mired in its enslavement to the former colonists. Indian mimicry shows that for Indian subjects the departure of the English constituted the moment when the Indians were left to administer the much admired and much desired foreign colonial culture on their own. Independence is thus associated not with the desire for an Indian own culture, but with satisfying the longing for the colonizer's culture. This process can be best understood if we take into account Rene Girard's definition of mimetic desire.(*Desire and the Novel* 1-2) In his view, desire for an object (in this case the colonizer's culture) is always mediated by another person (the colonizer) who is envied for the possession of the object. Desire does not exist prior to the rivalry between colonizers and colonized. After the colonizer's departure, the desired object could be possessed completely, although the mode of possession seems to be fantastic and absurd. It appears so because culture cannot be possessed like an object; culture changes and evolves in historical context. By practicing the colonizer's culture as it had been in the days when India was still a colony, Indians fall prey to the unreal and absurd: "In the Indian setting, this Indian English mimicry is like fantasy. It is an undiminishing absurdity; and it is only slowly that one formulates what was sensed from the first day: this is a mimicry not of England, but of the fairy tale land of Anglo-India, of clubs and sahibs and syces and bearers."(*An Area* 63)

The shortcomings of Muslim societies ("societies of believers", as Naipaul dubs them) are explained by recourse to their complex religious and political history. Without stating it bluntly, what Naipaul implies when analyzing Muslim faith is that Islam is little

more than a political and military doctrine disguised as religion and that its utopian aim is creating “a society of believers” (people whose attributes are blind faith in a sole leader and lack of individuality). Furthermore, Islam is an imperialism as well as a religion:

Islam in Iran was even more complicated. It was a divergence from the main belief; and this divergence had its roots in the political-racial dispute about the succession to the Prophet, who died in 632 A.D. Islam, almost from the start, had been an imperialism as well as a religion, with an early history remarkably like a speeded-up version of the history of Rome, developing from city-state to peninsular overlord to empire, with corresponding stresses at every stage. (*Among the Believers* 7)

The awareness of Islamic imperialism comes from Naipaul's background as an East Indian, a background marked by Hindu-Muslim conflict. Born and raised far from India and the blood baths of communal violence, Naipaul still inherits an awareness of Muslims as figures of threatening others from his family and community:

I grew up with the knowledge that Muslims, though ancestrally of India and therefore like ourselves in many ways, were different.[...] The difference between the Hindus and Muslims was more a matter of group feeling, and mysterious; the animosities our Hindu and Muslim grandfathers had brought from India had softened into a kind of folk wisdom about the unreliability and treachery of the other side. (11)

In talking about Hindu-Muslim animosities, Naipaul adopts the position and the eye of the impartial observer: he discusses these two cultures from the standpoint of rationality and the ideal of objectivity. As other figures, both Hindu and Muslim culture fall short of standards of rationality and indulge into socially unproductive displays of emotion and nostalgia. The equivalent of the Hindu emotional attitude to poverty is the Muslim attitude to sadness. In Tehran Naipaul notices postcards on sale where “the women were weeping, and the children were weeping. Big, gelatinous tears, lovingly rendered, ran half-way down the cheeks.” His Iranian guide's remark is significant: “Persian poetry is full of sadness” (9), and following Naipaul's protest about the inefficiency of tears, he emphasizes: “Those tears are *beautiful*.” Suffering is posed as an aesthetic ideal, but only for the oppressed: the poor in India, women and children in Iran. However, it is not this emphasis on the emotional at the expense of the rational and efficient, an emphasis which both Hindu and Muslim cultures share that Naipaul condemns as a radical evil. The radical evil in Muslim cultures is the absence of the middle way, of negotiation and compromise- political and religious fundamentalism: “You were religious or communist: there was no middle, or other, way in Iran” (72) Naipaul's guide in Tehran, a young man called Behzad, is a communist, an opponent of the religious rule of the mullahs, yet his idea of communist revolution is described as just another brand of fundamentalism: “his idea of justice for the pure and the suffering was inseparable from the idea of punishment for the wicked” (59) Here again Naipaul's strong reaction of rejection stands in the way of a finer understanding of historical context: communism in Iran was a reaction to the former Shah's policy of “Americanizing the country” (as the shah's attempts at westernization were perceived by the people) and due to Iran's geographical closeness to the United States' greatest adversary, communist ideology tended to be less Marxist and more Stalinist in its aggressive undertones. It was because of the influence of the Soviet Union that communism acquired such an extreme revolutionary fervor in Iran- and not because of the Muslims' innate fundamentalism. Naipaul himself comes face to face with this aversion of the ordinary people towards westernization and Americanization, when he ironically notices that after the revolution, Kentucky Fried Chicken became Our Fried Chicken. Sometimes this complete rejection of western ways (which brought the mullahs to power) takes extreme and rather ridiculous form: in an example of Islam urban planning, one important specification is that “the toilet fixtures shall be arranged so as to make the user not to face the City of Mecca either from his front or back side.” (31-32)

The central flaw of Muslim states like Iran and Pakistan is the way they mix politics with religion, Islamic unity being posed as the necessary condition for the coagulation of the state. Mass prayers were to be held at Tehran University as a sign of revolutionary unity.” It was Taleqani who had decreed these mass prayers at Tehran University as a demonstration of revolutionary unity, unity as in the days of the Prophet and the desert tribes.”(64) However, it is Pakistan that best exemplifies such a terrible mistake. The book dedicated to Naipaul’s visit in Pakistan is significantly entitled *Pakistan: The Salt Hills of A Dream*. Although reminiscent of the American Dream, the Muslim dream of a separate state was highly dangerous, as it had been established on a concept close to religious nationalism, in contrast to American civic nationalism (where the bonds between citizens are exclusively political, not ethnic or religious). In a speech delivered in front of the All-Indian Muslim League, the poet Mohammed Iqbal advanced the idea of a separate Muslim state on the grounds that “Religion for a Muslim is not a matter of private conscience or private practice, as Christianity can be for the man in Europe.”(89) The very basis on which European states were established, the separation of the public and the private, the religious and the secular and the clear demarcation between the three powers: the executive, the legal and the judicial is criticized by Iqbal in his speech and deemed inappropriate for Muslims, who “need a Muslim polity, a Muslim State.”(89) In Europe the separation between the Church and State had been instituted after decades of religious wars, and it was the only solution capable of reducing animosities between the various Christian denominations- yet Iqbal chooses to overlook this historical fact, emphasizing that the Muslim faith is stronger than the Christian, and more unitary. As it proved later, whoever forgets the past only commits the same mistakes twice, because “that Muslim state came with a communal holocaust on both sides of the new borders. Millions were killed and many millions more uprooted.”(89) However, the recognition of the mistake committed at the very moment of state- foundation proves unable to put things back on the right track, as this recognition is taken out of its historical context and related only to religious faith:

The state withered. But faith didn’t. Failure only led back to the faith. The state had been founded as a homeland for Muslims. If the state failed, it wasn’t because the dream was flawed, or the faith flawed; it could only be because men had failed the faith. A purer and purer faith began to be called for. And in that quest for the Islamic absolute- the society of believers, where every action was instinct with worship- men lost sight of the political origins of their state.(90)

Religious fundamentalism, according to Naipaul, is the consequence of ignoring historical context; in Pakistan it was the dream that was flawed, not the people’s faith.

4.Internal differences in Muslim societies

The system of binary oppositions Hindu-Muslim, Hindu-Western, Muslim-Western is further enriched by the opposition Indian Muslims-Iranian and Pakistani Muslims. In *An Area of Darkness*, Naipaul narrates his encounter with Kashmiri Islam. Led by Aziz, a moderate Muslim, he went to Hasanbad, where a Muslim Shia procession was to be held. Naipaul describes the Shia religious procession as an extremely bloody one, where violence, self-mutilation and pride intermingle to create again the impression of undue cruelty and barbarity:

More flagellants appeared. The back of one was obscenely cut up; blood, still fresh, soaked his trousers. He walked briskly up and down, deliberately bumping into people and walking as though offended. His whip hung from his waist. It was made up of perhaps six metal chains, eighteen inches long, each ending in a small bloody blade [...] As disquieting as the blood were the faces of some enthusiasts. One had no nose, just two punctures in a

triangle of pink mottled flesh; one had grotesquely raw bulging eyes; there was one with no neck, the flesh distended straight from cheek to chest.(154-55)

Aziz, a typical Kashmiri Muslim, looks down on the bloody spectacle of the Shia, explaining that the Shias are not real Muslims and showing to the traveling writer how Shias bowed one way when saying their prayers and how Muslims bowed the other way.(156). The opposition Shia-Muslim would have made no sense in an Islamic despotism like Iran or Pakistan, where to be Muslim was to be Shia. These different understandings inside Islam testify to the fact that the apparent unity of this religion as proclaimed by the mullahs in Iran and Pakistan is no more than an ideological construction, whose purpose is to set the stage for social and political unity. Religious unity is posed as the basis for political submission and social conformity.

As a witness to the Shia religious festival, Naipaul remarks upon the similarity between the Shia religion and spectacle: "Religious enthusiasm derived, in performance and admiration, from simplicity, from a knowledge of religion only as ritual and form."(156) A few decades of anthropology have taught us that ritual and symbolic practices often yield complex meanings, yet Naipaul calls this type of knowledge simplicity. It is also highly unusual for a cosmopolitan writer born in a multiracial society, a writer of Naipaul's sensitivity and social acumen to look down on the meanings of ritual. In his youth, he had been constrained by his family to become a pundit, and his daily performance of the Hindu ritual of puja left an imprint on his sense of cleanliness and purity which resurfaces in almost every novel. It seems that this negative appraisal of ritual is reserved only for Shia rituals, and the reason for this is that they are perceived as bloody and violent.

Yet one cannot help noticing that whereas Naipaul tends to distance himself both from the Hindu and Muslim societies, his rejection of Muslim cultures as violent and inclined to fundamentalism is obliquely connected both to his Hindu ethnic identity and to his (again obliquely acknowledged) identification with Western cultural and political values. Although his prose testifies to the infinite difference of Muslim societies, he is never willing to accept that fundamentalism might be more a historical response to Western colonization than an innate possibility of Islam religions. For this reason many aspects of Islamic cultures are ignored, as for example the co-existence of Hinduism and Islam under the reign of Akbar the Great in India or the Christian-Muslim syncretism in cities such as Baghdad, where Virgin Mary is venerated next to Imam Ali.

5.Relevant/significant Others versus Radical Others

Thus, whereas Hinduism is criticized for its negative influence on Indian society, but valued as a system of thought, Islam embodies the radical other of Western liberal, rational ideal. Instead of a clear separation of the sacred and the secular, Islam is a political religion; its adepts are denied rationality as they are instructed to believe and to obey; because of their blind faith and strong sense of community, they lack the very foundations of individuality and therefore can never establish a democratic society. At the same time, the imperialism of Islam is dangerously similar to that of wealthy Western nations: the reasons behind expansion are the same economic and political interests, even if the effects differ somewhat. For Naipaul, a sharp critic of Western imperialism, there is always the underlying assumption of Western superiority: thus, even if in the countries affected by colonialism the state and its institutions have been indelibly marred, this doesn't alter Naipaul's conviction that civilization, rationality and democracy (all western inventions) are still preferable to barbarity, blind faith and despotism. We tread a very fine line with Naipaul here, and his identifications are not always easily made. In spite of his often scathing criticism of Western colonial empires, his values are the classical liberal ones: culture and civility, rationality, democracy. This has engendered confusion: typically, Naipaul has been misunderstood in two

ways: he was either criticized for consorting with the enemy or for being too arrogant in rejecting the West while embracing its values. But if he had been a European and written the same pieces, he would have probably been hailed as a revolutionary writer with sensitivity to issues of social justice- which is exactly what he is. Everybody expected him to stand for the values of his own culture- according to Western multicultural politics. But when he wrote, there was no such thing- he was among the first to pave the way for a common Caribbean culture, forged by subsequent generations. To make reference to one meaning of the word “culture”, he was the one whose task was to plough and weed a waste land before others turned it into a fertile spot.

However, it would be a mistake to suppose that Naipaul’s identification with the values of Western civilization is complete or exclusive; he takes his obsession with purity from Hinduism (the fear of pollution), and he develops an interest in history and archives in parallel with his efforts of unearthing the Caribbean past. He never identifies with social or racial groups: that’s why he insists he is deracinated. Identity theory mainly works with social and cultural identities, and as Naipaul outwardly rejects any sense of identification with a cultural or racial group, the problems of placing him have challenged and intrigued many scholars.

Naipaul’s traveling fiction reveals a profound interest in colonial and postcolonial cultures. This interest is usually triggered by the necessity to identify with cultural or social groups. Hindus and Muslims were an important part of his native community in Trinidad, and relations with these groups were established early. Hindus act as relevant others and Muslims are identified as the radical others of Western civilization. While denying any identification with Muslims, Naipaul places himself at an equal distance from both Western and Hindu civilizations, whose values he is at pains to emphasize when criticizing Muslim “societies of believers”. Hindu pluralism and toleration of diversity, Western separation between the sacred and secular are actively supported by Naipaul as beneficial policies. It is obvious that identifications with social or cultural groups are not crucial for his sense of selfhood. What is/are then his salient identity/identities? I suspect that the writer identity plays this central part. It is the main identity consciously taken on by Naipaul, which serves as an organizer for his relations with cultural and social groups. Fawzia Mustafa notes that Naipaul’s career follows the pattern of the 19th century *bildungsroman* and is centered upon his “childhood desire for ‘a romantic career...as a writer’ “(8) Naipaul himself admits that the desire to become a writer is what prompted him to go to London: “You will understand, then, how important it was to me to know when I was young that I could make this journey from the margin to the center, from Trinidad to London. The ambition to be a writer assumed that this was possible. So, in fact, I was taking it for granted, in spite of my ancestry and Trinidad background, that with another, equally important part of myself, I was part of a larger civilization.” (*Our Universal Civilization* www.nybooks.com) Furthermore, in the essay “Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817” Homi Bhabha notices that Naipaul’s engagement with the history of the Third World is mainly aesthetic- informed by values such as “civility” and “the autonomy of art”:

It is to preserve the peculiar sensibility of what he understands as a tradition of civility that Naipaul “translates” Conrad, from Africa to the Caribbean, in order to transform the despair of postcolonial history into an appeal for the autonomy of art (4)

Thus the ideal of the writer as an objective judge of situations, the individual personality both mixing and staying away from the crowds creates the narrator of both *An Area of Darkness* and *Among the Believers: An Islamic Journey*.

6. Conclusion

The question of how to assess Naipaul's identity as a writer is a crucial one for the understanding of his writing, or so goes the argument in postcolonial theory, preoccupied with giving voice to the subaltern and oppressed classes and deconstructing hegemonic discourses of power. But what if the kind of social and cultural identity on which postcolonial studies are premised is rejected by Naipaul? The answer was to place him in the category of diaspora or exile studies (Stuart Hall 492). Diaspora writers and intellectuals, Hall argues, share a condition of displacement and deracination, as their identity cannot be rooted either in the home or the host society. Whereas this definition holds true for Naipaul as well as a host of other contemporary writers and intellectuals, it does not provide enough relevance for an in-depth analysis of Naipaul. He is an extremely idiosyncratic and often deceptive writer. By carefully studying his prose, one can find criticisms of European imperialism, Muslim fundamentalism and feudalism, Indian inefficiency and backwardness, Trinidadian futility and mediocrity. He is a sharp observer and interpreter of the false spirit of revolutions, a good diagnostician of colonial diseases, a fine analyst of almost any type of society. He focuses especially on those societies that undergo some sort of transition, either from a state-based to a market based economy, or from one kind of rule to another and he developed the bulk of his work in a period in which most colonies had just acquired independence and were working on developing democracy, while the dominant countries were slowly heading for a neo-liberal and global policy due to the economic fall at the end of the sixties. In conclusion, it seems unproductive to tie Naipaul to any narrow identification with ethnic or national communities, as he refuses ascriptions. On the other hand, his strong sense of his writer identity, which is understood in terms of journalistic objectivity and an existential search for truth, is what prompts him to undertake a thorough criticism of the societies he visits or lives in, but only as a traveler- perpetually puzzled by the "enigma of arrival".

Works Cited

- Ashcroft, Bill. *Key Concepts in Postcolonial Studies*, London and New York: Routledge, 1998
- Bhabha, Homi. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817", *"Race", Writing and Difference*. Henri Louis Gates Jr.(ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1985
- Bowell, Tracy and Gary Kemp. *Critical Thinking. A Concise Guide*. London and New York: Routledge, 2005
- Girard, Rene. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1966
- Hall, Stuart. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Dave Morley ed. London and New York: Routledge, 1996
- Mustafa, Fawzia. *V.S.Naipaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- Naipaul, V.S. *Among the Believers. An Islamic Journey*, New York: Vintage, 1982
- . *An Area of Darkness*, London: Picador, 1995
- . "Our Universal Civilization". 30 October 1990. www.manhattan-institute.org. 19 October 2014 <http://www.manhattan-institute.org/html/wl1990.htm>
- Sullivan, Henri Stack (ed.) *The Interpersonal Theory of Psychiatry*. Norton: New York, 1953

CULTURAL ASSOCIATIONS FROM TIMISOARA DURING THE END OF NINETEENTH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY. SOCIAL IMPLICATIONS

Alin Cristian SCRIDON

West University of Timișoara

Abstract: Cultural actions were plenty in numbers and of good quality during the 1867-1918 period. They were organized by Gatherings and Associations of tens maybe sometimes hundreds of people with cultural concerns. From the middle of the XIXth century they will imprint a mass character to the cultural act, through the orientation or allurements to large social categories. They will have a special significance in pinpointing the cultural movement of Timisoara and the continuity of a distinct cultural profile. The living proof is inserted in the Order of organization of different Reunions and Associations (Romanian, german, Hungarian, etc.) housed by the National archive of county department – Timisoara.

Keywords: Timisoara, Cultural associations, National archive, Theology, Talmud.

Acțiunile cu caracter cultural au fost foarte numeroase în perioada 1867-1918 și de bună calitate. Au fost organizate de Asociații și Reuniuni, care cuprindeau zeci, poate uneori sute de persoane cu preocupări culturale. De la mijlocul veacului al XIX-lea, ele vor imprima actului cultural un caracter de masă, prin atragerea sau orientarea spre largi categorii sociale. Vor avea o însemnătate deosebită în afirmarea mișcării culturale timișorene și în conturarea unui profil distinct al fenomenului cultural din Timișoara. Dovada vie a fenomenului este inserat în *Statutele de organizare* a diferitelor Asociații și Reuniuni (române, germane, maghiare etc), găzduite de *Direcția Județeană a Arhivei Naționale – Timișoara*.

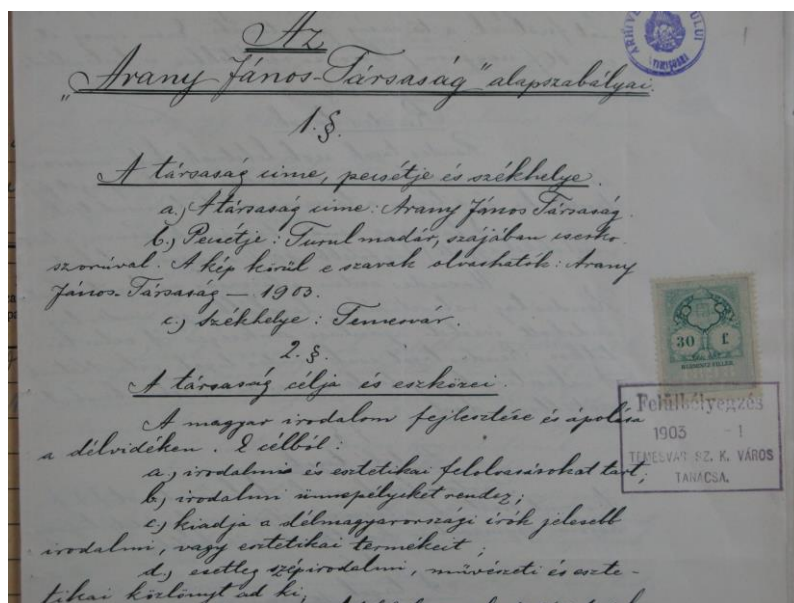
a) Societatea pentru promovarea literaturii maghiare – Arany János (de limbă maghiară)

Un rol important în viața literară maghiară la începutul secolului al XX-lea în orașul Timișoara l-a avut importanta societate „Arany Janos”¹. Înființarea societății a fost precedată de numeroase demersuri făcute în acest sens². Intenția fondării unei societăți beletristice care să coaguleze în jurul ei activitatea literară din comitatul Timiș, apare ca o firească „necesitate a unei idei nutrită demult, pusă în slujba îngrijirii și a servirii literaturii naționale”³, afirma primarul orașului, dr. Telbisz Károly cu ocazia ceremoniei de deschidere a societății din 10 ianuarie 1904. Această idee nu este nouă, existând numeroase demersuri și apeluri anterioare întreprinse de intelectualitatea maghiară timișoreană. Redactorul Áldor Imre – un critic literar – abordează această temă pentru prima oară la sfârșitul anilor 1870 în ziarul *Délmagyarország*. Este urmat de Czirbusz Géza – cadru didactic la Universitatea din Budapesta și Mártonffy Márton (inspector școlar).

¹ Direcția Județeană a Arhivei Naționale – Timiș (în contin. D.J.A.N.T.), Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 24/1903, f. 1.

² *Ibidem*.

³ Telbisz Károly, *Dr. Telbisz Károly 25 évi polgármesteri működése alatt elmondott beszédei*, Editura Uhrmann Henrik, Timișoara, 1910, p. 233.



***Prevederi cuprinse în prima pagină a Societății**

În urma îndemnurilor inspectorului școlar al comitatului de Hunedoara, Dénes Karoly, publicate în *Délmagyarországi Közlöny* în 1902 – 1903, dr. Szentklárai Jenő și Szabolcska Mihály (unul dintre cei mai apreciați scriitori moderni din Ungaria), membrii distinși ai Academiei Maghiare din Budapesta înființează societatea în octombrie 1903⁴. Cu ocazia congresului de înființare se sublinează dorința de a transforma Timișoara într-un centru dedicat literaturii maghiare și și cultivării ideilor naționale în spiritual operelor lui Arany János.⁵ Societatea ia ființă cu 40 membrii activi, președinte fiind ales dr. Szentklárai Jenő (din 1909 devine președinte onorific), funcția de vicepreședinte revenindu-i lui Szabolcska Mihály (cel care preia președenția societății în 1909), iar cea de prim-secretar lui Dénes Karoly, secretar - Mészáros Jenő, casier – Bellai József. Începând cu 11 februarie debutează cursurile literare. Statutele au fost aprobate în data de 15 octombrie 1903 și definesc principiile de organizare⁶.

Membrii societății au fost și personalități de prestigiu din viața culturală, științifică și politică a vieții Timișoarei și Ungariei care au imprimat un anumit caracter elitist Reuniunii, dar și o orientare spre actul cultural autentic, valoros⁷.

⁴ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 24/1903, f. 4.

⁵ Borovszky Samu, *Temes vármegye monografiája*, Budapesta, 1911, p. 208.

⁶ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 24/1903, f. 4-5.

⁷ I. Munteanu, Rodica Munteanu, *Timișoara. Monografie*, Editura Mirton, Timișoara, 2002, p. 426.



***Semnăturile și ștampilele ministerului de resort și a noii conduceri a Societății (1909)**

Printre membrii onorifici s-au numărat: Appony Albert (grof), Mikszáth Kálmán, Herczeg Árpád, dr. Herczeg Ferenc, Mólnar Viktór, dr. Ortway Tivadar, dr. Telbisz Károly ș.a.m.d.

Din prevederile statutare reiese că scopurile asociației erau „promovarea și îngrijirea literaturii maghiare în Ungaria de Sud prin următoarele măsuri: organizarea de conferințe literare și estetice, organizarea de festivități literare, publicarea operelor sau lucrărilor ale celor mai de seamă scriitori din Ungaria de Sud, publicarea unui organ de presă pe teme beletristice, culturale și estetice, menținerea relațiilor cu alte organizații de același tip (art. 1).⁸

Activitatea concretă a societății se rezuma la propagarea și cultivarea cultului lui Arany János; popularizarea și prezentarea permanentă a operelor sale unui public cât mai larg. Pe lângă acestea, societatea își propunea și promovarea și revigorarea beletristicii, gramaticii, istoriei literare, criticii literare și articolelor de specialitate.⁹ Se dorea ca societatea să aibe o activitate literară permanentă, de aceea se publicau expunerile și lecturile citite cu ocazia seratelor literare sau publicarea lucrărilor altor scriitori din Ungaria de Sud (art. 3). Publicația anuală se va intitula „*Az Arany János Társaság Könyvei*” (cărțile societății Arany János).

Societatea *Arany János* avea și alte activități¹⁰: publicarea de concursuri; organizarea de expoziții artistice; premiarea, după posibilități a lucrărilor cele mai bune etc.

În ceea ce privește alegerea noilor membrii, aceasta se făcea pe baza a cel puțin două propuneri ale membrilor permanenți. Noii membrii își ocupau locul după ce își citeau lucrările în fața auditoriului (art. 4).

Ștampila societății era compusă din pasărea turul, care ține în cioc o coroană de lauri, cu inscripția „*Arany János Társaság 1903*”. Societatea își avea sediul în Timișoara¹¹.

Societatea *Arany János* avea în componența sa membrii de onoare, fondatori, membrii ordinari și membrii simpatizanți. Membrii onorifici puteau deveni persoanele care aveau merite deosebite în literatură și erau propuși de cel puțin doi membrii ordinari. Cetățenii străini puteau deveni membrii onorifici doar în cazul în care au obținut merite deosebite în

⁸ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 24/1903, f. 3.

⁹ Șt. Pascu, I. Zahiu, A. Țintă, *Timișoara 700. Pagini din trecut și de azi*, Timișoara, 1969, p. 153.

¹⁰ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 24/1903, f. 3.

¹¹ *Ibidem*, f. 7.

propagarea estetică a literaturii maghiare, însă cu acordul Ministerului de Interne (art. 6). Membrii fondatori plăteau suma de 200 de coroane în contul asociației, sumă ce putea fi achitată în rate de 40 de coroane. Membrii ordinari puteau fi toți cei care aveau activitate estetică și literară atât în Timișoara, cât și în provincie (art. 6). În cazul în care rămâneau locuri vacante, se alegeau noi membrii, iar pentru aceasta era nevoie de propunerea scrisă a unui membru permanent și votul majorității absolute. Membrii simpatizanți plăteau suma de 5 coroane annual.

În ceea ce privește alegerile, se proceda astfel: se trimitea o circulară tuturor membrilor, în care sunt îndemnați de președenție să propună noi candidați. Noii membrii erau obligați să-și confirme locul în decursul unui an, cu ocazia investirii ei urmând să-și citească una din lucrările sau dizertațiile literare, care urmează să fie publicate în revista societății.

La articolul 9 – sunt incluse precizări privind conducerea societății. Aceasta era compusă din următoarele funcții¹²: președinte; vicepreședinte; secretar; trezorier; bibliotecar; jurist. Mandatul lor dura trei ani, fiind aleși doar pe baza votului absolut.

Statutele menționau existența unei *Comisii critice*. În afara președintelui, mai cuprindea trei membrii. Aceștia erau aleși din rândul membrilor sau din rândul criticilor literari. Ea era responsabilă de menținerea nivelului înalt al publicațiilor și totodată de analizarea lucrărilor literare.

Alte prevederi stabileau diferite criterii privind activitatea. *Conferințele literare* de pildă se țineau în fiecare lună, în afară de lunile iulie, august și septembrie, și erau deschise publicului.

Referitor la condițiile de organizare a unor concursuri literare (art. 13), societatea stabilea temele de concurs cu ocazia ședințelor plenare. Aceste teme erau redactate în urma propunerilor făcute de președintele asociației și de comisia critică. Aceste teme erau formulate în așa fel încât cel puțin una dintre ele să se refere la activitatea literară a lui Arany János. Lucrările de concurs reprezentau proprietatea asociației și se păstrau la arhivele asociației (art. 16).

Deschiderea cursurilor literare a fost surprinsă în ziarele locale *Délmagyarországi Közlöny*¹³ și *Havi Közlöny*¹⁴. Importanța acestui eveniment marcant a fost subliniat în cuvântul de deschidere de către dr. Szentklárai Jenő, președintele Asociației și de Szabolcska Mihály în calitate de vicepreședinte.

În anul 1909, în ziua de 9 martie, este surprinsă una dintre activitățile Asociației de către organul de presă timișorean *Délmagyarországi Közlöny*¹⁵:

- O *Serată literară*¹⁶ organizată de **Societatea pentru promovarea literaturii maghiare – Arany János**. Manifestarea a fost găzduită de sala festivă a școlii confesionale maghiare din Timișoara-Iosefin. O parte din încasări urmând a fi donate comunei bisericesti pentru *arangiamentul intern al bisericii romano-catolice*.

b) Asociația pentru promovarea artei teatrale maghiare din Timișoara (de limbă maghiară)

Asociația pentru promovarea artei teatrale maghiare din Timișoara ființează în anul 1890. Teatrul, alături de celelalte manifestări culturale, erau mijloacele cele mai prielnice pentru a susține consolidarea stăpânirii maghiare. Se poate ușor observa că majoritatea Statutelor sunt a unor Asociații de limbă maghiară, cu toate că așa cum reiese din statistici

¹² *Ibidem*, f. 9.

¹³ *Vezi Délmagyarországi Közlöny*, Timișoara, 1904.

¹⁴ *Vezi Havi Közlöny*, Timișoara, 1904.

¹⁵ *Vezi Délmagyarországi Közlöny*, Timișoara, 1909.

¹⁶ *Ibidem*, 1909, nr. 10, p. 6.

maghiarii nu aveau un procent dominant în Banatul istoric. Se poate aprecia că unele Asociații pentru promovarea limbii maghiare puteau avea și susținere financiară de la stat. Aprecierea noastră se întemeiază pe anumite atitudini ale guvernului dominat de a marginaliza ideea de românism.¹⁷

La rubrica „știri” a cotidianului *Temesvari Szinpad*¹⁸ găsim informația că „Asociația pentru promovarea artei teatrale maghiare din Timișoara” organizează un spectacol cu reprezentare teatrală în Fabricul Timișorii. Este prezentat și programul¹⁹. După spectacol era programată *Adunarea generală a Asociației* din Timișoara care a avut loc în data de 2 martie 1902 – ne spune rubrica amintită – în localul reuniunii din Fabric. Printre obiectivele întâlnirii: raportul despre starea reuniunii pe anul care trecuse – 1901; raportul bibliotecarului; raportul casierului; stabilirea bugetului și a taxelor membrilor ș. a. m. d.

Asociația și-a propus urmărirea următoarelor scopuri: promovarea și generalizarea artei teatrale maghiare la Timișoara; sprijinirea morală și materială a ansamblelor maghiare de teatru care satisfac pretențiile auditoriului maghiar; trezirea interesului cetățenilor nevorbitori de limbă maghiară față de teatrul maghiar; analizarea lucrărilor trimise în urma anunțării temelor de concurs către asociație.²⁰

c) Asociația pentru promovarea limbii maghiare (de limbă maghiară)

Așa cum suntem anunțați din titlu, principalul scop al asociației era promovarea limbii maghiare²¹. Anul ființării este 1882. Începând cu acest an se organizau cursuri de limbă și literatură maghiară atât pentru adulți cât și pentru copii. Se prevedea ajutorarea școlilor maghiare, cât și a grădinițelor și premiarea acelor elevi care au merite deosebite în însușirea limbii maghiare, ajutorarea elevilor săraci cu manuale maghiare etc.²²

Organizarea cursurilor este detaliată în unele ziare timișorene, care ne îndemnau a studia limba și literatura maghiară. Unul dintre aceste ziare este *Délmagyarországi Közlöny*²³, care precizează că toți banii colectați vor fi alocați achiziționării de cărți în limba maghiară.

¹⁷ În lucrarea regretatului mitropolit Antonie Plămădeală, *Lupta împotriva deznăționalizării românilor din Transilvania în timpul dualismului austro-ungar. În vremea lui Miron Romanul 1874-1898, după acte, documente și corespondențe*, apărută la Sibiu în anul 1986, ne-a atras atenția scrisorile adresate de Miron Romanul (pe atunci mitropolit la Sibiu) nu numai Împăratului ci și Ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice, Trefort Agoston, solicitând remunerația pe care o avuse mitropolitul Andrei Șaguna în cuantum de 12.000 de florini (p. 34-44) și „promisă” arhiepiscopului Sibiului oricare ar fi fost el. Ei bine, Miron Romanul nu a prea primit fonduri din partea stăpânirii și era obligat să trăiască așa cum poate. El era nemulțumit că celelalte culte aveau bani nu numai pentru cele necesare ci își permiteau financiar și „luxul” de a organiza diferite manifestări culturale și de promovare a Bisericii. Trebuie menționat faptul că numărul credincioșilor români ortodocși erau net superior, excluzând ideea că, „colegii” ierarhi ai mitropolitului Miron Romanul desfășurau toate acele manifestări din fondurile proprii. Erau bine susținuți financiar. Această încercare de marginalizare a ortodocșilor a fost în cele din urmă în detrimentul stăpânirii. Circulara cu numărul 2362 din 10/22 aprilie 1896 dată de mitropolitul Miron cu prilejul *sărbătoririi mileniului sosirii ungurilor în Panonia și în Transilvania*, document de atitudine românească, ierarhul ortodox, spre deosebire de ceilalți, este vădit împotriva acestor manifestări, subliniind că poate participa oricine, *nu însă ca reprezentanți ai Bisericii noastre* (s.n.). Circulara a produs „valuri”, fiind subiect de discuție între Maiestatea Sa și mitropolitul Greco-catolic, Victor Mihalyi (p. 153-162).

¹⁸ *Vezi Temesvari Szinpad*, Timișoara, 1901.

¹⁹ *Ibidem*, IX, 1902, p. 3.

²⁰ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 1/1890, f. 1.

²¹ *Ibidem*, Dosar 17/1882, f. 1.

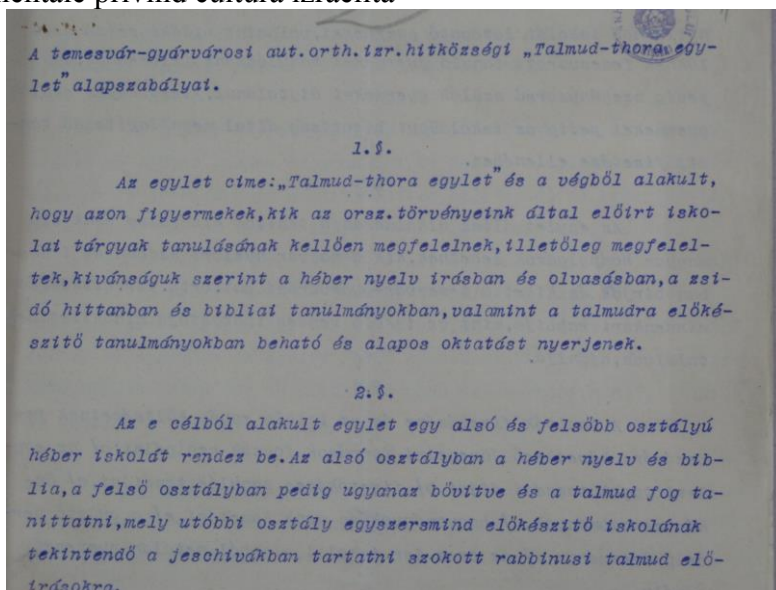
²² *Ibidem*.

²³ *Délmagyarországi Közlöny*, Timișoara, 1900, nr. 4, p. 2.

Toate manualele cumpărate cu acest prilej vor fi distribuite elevilor cu situație materială dificilă.

d) Asociația Talmud - Thora a comunității izraelite ortodoxe autonome din Timișoara – Fabric (izraelită)

Asociația Talmud – Thora avea scopul de a pregăti băieți de origine izraelită (cei care au obținut rezultate bune în materiile predate în școală) în citirea limbii ebraice, a religiei mozaice, în studiile biblice, precum și în studiile pregătitoare ale Talmudului. Obiectivul urmărit era dobândirea de cunoștințe și formarea unui ansamblu de idei pătrunzătoare și fundamentale privind cultura izraelită²⁴



***Prevederi cuprinse în prima pagină a Societății**

În statutele Asociației, aprobate în data de 28 septembrie 1908, figurează următoarele prevederi (art. 3)²⁵: să se organizeze școli evreiești primare și gimnaziale. În școala primară urmând a se preda limba ebraică și biblia, iar la gimnaziu aceleași materii dar în mod mai complex, precum și talmudul. Gimnaziul era considerat totodată și școală pregătitoare necesară pentru cunoștințele preliminare ale legilor rabinice predate în jeschive; cursurile organizate de Asociație în școlile Talmud – Thora trebuiau structurate cu deosebită atenție în privința programei școlare, pentru ca elevii să poată satisface pretențiile din școlile de stat, comunale sau confesionale pe care le frecventează; nu se predau materii laice (conform dispoziției 20521 al ministerului regal maghiar de interne din anul 1877), iar elevii sub 15 ani sunt obligați să frecventeze cursurile obligatorii ale școlilor de stat; se poate înscrie în această formă de activitate orice elev de origine ebraică și aparținător al oricărei nuanțe a religiei mozaice cu condiția de a frecventa cursurile unei școli de stat, precum și copiii din provincie. În cazul în care părinții acestora nu beneficiază de o stare materială bună, erau scutiți de plata taxelor de înscriere. În cazul familiilor cu posibilități financiare aceștia plăteau taxa stabilită de comisia școlii.

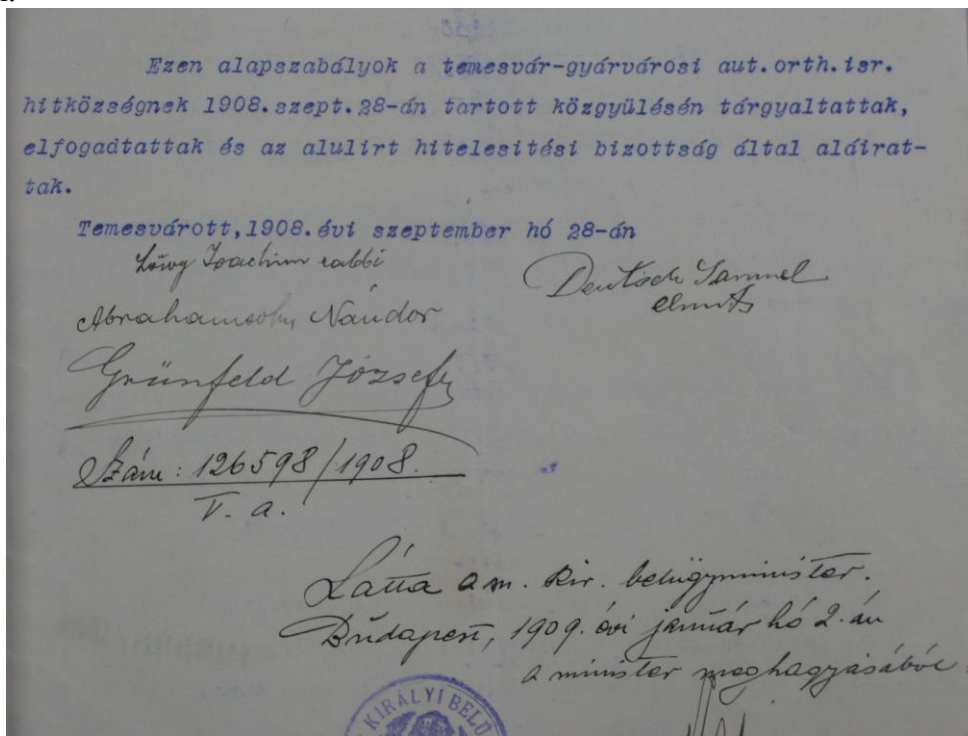
Asociația accepta ca membru orice evreu care atesta un caracter ireproșabil²⁶. Cei care plăteau suma de 100 de coroane erau automat considerați ca și membrii fondatori, sumele acestea urmând a fi vărsate în *case de dobândă* sau investite în imobile. De asemenea,

²⁴ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 17/1908, f. 1.

²⁵ *Ibidem*, f. 2.

²⁶ *Ibidem*, f. 3-4.

numele membrilor de excepție era imortalizat pe plăcuțele commemorative din instituție, iar la comemorarea decesului se țineau ceremonii de rugăciuni pentru mântuirea sa. Funcția președintelui onorific o ocupa permanent rabinul comunității autonome izraelite ortodoxe din Timișoara – Fabric (la acea dată Lévy Joáchim), președinte executiv fiind numit Deutsch Sámuel.



*Semnăturile și ștampilele ministerului de resort și a președinților Asociației la aprobarea acestora la 28 septembrie 1908 (Lévy Joáchim – președinte onorific; președinte executiv Deutsch Sámuel)

e) Societatea de cultură și lectură, Timișoara – Iosefin (cu caracter multinațional)

Înființată la 19 ianuarie 1878. Conform prevederilor statutare, scopul societății era de „a promova relațiile culturale dintre persoanele care se străduiau să se perfecționeze fără deosebire de naționalitate sau confesiune” (art. 2)²⁷. Statutele prevedeau măsuri concrete prin care se urmărea atingerea acestui scop:

- impulsionearea membrilor spre progresul cultural;
- ridicarea nivelului de pregătire în domeniul propriu de muncă;
- oferirea de ajutor pe plan material;

Ca forme de activitate asociația urmărea înființarea unei biblioteci; organizarea unor cursuri și serate de lectură de mare popularitate, instruirea membrilor de către specialiști din diferite domenii de activitate²⁸.

Statutul stipula drepturile dar și obligațiile membrilor Asociației, între care menționăm²⁹:

- propunerea de teme și direcții de urmat și dezbaterile lor în cadrul ședințelor;
- participarea la cursuri;

²⁷ D.J.A.N.T., Timișoara, *Fond Primăria Orașului Timișoara*, Dosar 2/1878, f. 1.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, f. 2.

- folosirea în mod activ a bibliotecii;
- să fie de cel puțin un an membru;
- să plătească cotizația.

Începând cu 16 ianuarie 1899 președinte al Asociației este ales primarul Telbisz Károly³⁰. Acesta își afirmă recunoștința pentru munca depusă în cei 20 de ani de activitate, de către membrii Asociației, asigurându-i totodată că se va strădui pentru a dezvolta o muncă cât mai constructivă.

Activitatea *Societății de cultură și lectură, Timișoara – Iosefin*, coordonată de primarul orașului, Telbisz Károly, a fost dezbătută în cotidianul *Controla*, sub titlul „O seară plăcută”. Ziarul amintește de „Serata de lectură organizată de Societate”. La acest eveniment a participat și Dr. Maria Putici, soția protopopului Timișoarei care „și-a dat toate silințele ca petrecerea să reușească pe deplin”. Suma de 600 coroane încasată cu acest prilej sunt destinați copiii săraci.³¹

Reuniunile culturale prezentate au promovat tradițiile și obiceiurile atât de bogate și diversificate din Banatul istoric. Activitatea lor a fost importantă, având o contribuție esențială la păstrarea datinilor și comorilor culturale, reflectate în fiecare etnie din Timișoara. Prin intermediul *Societăților de cultură*, timișoreanul a fost obișnuit să scrie și să citească, să prețuiască cartea, apoi a fost coordonat să se încadreze într-o muncă disciplinată, îndreptată spre aprecierea valorilor comune. Contribuția lor a avut un impact semnificativ în adâncirea filonului bogat al al teatrului și creației literare.

BIBLIOGRAFIE

A. Fonduri arhivistice

Direcția Județeană a Arhivelor Naționale Timiș, Timișoara, *Fond Primăria Timișoara* (D.J.A.N.T.);

B. Periodice de la începutul secolului al XX-lea

Controla, Timișoara, 1904;
Délmagyarországi Közlöny, Timișoara, 1900, 1904, 1909;
Havi Közlöny, Timișoara, 1904;
Temesvari Szinpad, Timișoara, 1901, 1902;

C. Lucrări generale

Borovszky, Samu, *Temes vármegye monografiája*, Budapesta, 1911;

Munuteanu, Ioan;
 Munteanu, Rodica *Timișoara. Monografie*, Editura Mirton, Timișoara, 2002;

Pascu, Ștefan; Zahiu,
 Ioan; Țintă, Aurel

³⁰ *Ibidem*, f. 3.

³¹ *Controla*, Timișoara, 1904, nr. 80, p. 2.

Timișoara 700. Pagini din trecut și de azi, Timișoara, 1969;

Telbisz, Károly,

Dr. Telbisz Károly 25 évi polgármesteri működése alatt elmondott beszédei, Editura Uhrmann Henrik, Timișoara, 1910;

AMBIGUITY AND INDETERMINATION IN THE NOVEL *WRITTEN ON THE BODY* BY JEANETTE WINTERSON

Monica SIMON

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

*Abstract: This study focuses on the analysis of Jeanette Winterson's novel *Written on the body* (1992). The complete process of reading the text is under the sign of ambiguity and indeterminacy as a consequence of the use of many postmodern techniques. Thus, identity is created while deconstructing the binary opposition male/female by suspending the narrator's gender who can be considered both a he or a she. Winterson includes in her writing a world of possibilities where the traditional stories are rewritten and reinterpreted in a postmodern manner. Transgressing the limits between genders, testing the limits of language and fictionality along with the use of irony, literary allusions and self-reflexivity are proofs of the text inclusion in the postmodern aesthetics.*

Keywords: gender, fictionality, postmodernism, identity, body

Jeanette Winterson este un nume important al literaturii britanice contemporane care apare adesea alături de alte nume remarcabile ale stilistilor postmoderni britanici precum Martin Amis, Angela Carter, Salman Rushdie. Debutul său în literatură prin intermediul romanului *Portocalele nu sunt singurele fructe* (1984) o înscriu incontestabil pe lista autorilor a căror scriitură este de tip postmodern. Opera ei reflectă multe dintre caracteristicile teoriilor postmoderne prin constanta explorare a ambiguității realității obiective, prin testarea limitelor ficționalității, prin gradul ridicat de auto-reflexivitate, prin pastișa și intertextualitatea prezente în romanele sale.

Mai mult decât atât, romanele sale se constituie în veritabile manifeste ale feminismului prin includerea problematicii genului și sexualității, prin interogarea și deconstruirea opozițiilor binare. Romanele sale devin experimente ale limitelor categoriei de gen, ale depășirii acestor limite prin suprimarea a chiar acestei categorii.

Romanul *Scriș pe trup*, al cincilea roman al scriitoarei Jeanette Winterson, o narațiune la persoana întâi despre dragostea găsită și pierdută, continuă într-un mod uimitor romanele anterioare, *Pasiunea* și *Sexul cireșilor*. Povestea unei iubiri este una stereotipică ce urmează un tipar clasic deja bine cunoscut, însă ceea ce este șocant este tocmai faptul că naratorul este lipsit de nume, context social și chiar identitate sexuală. Este imposibil de trasat coordonatele sale esențiale precum și apartenența la vreuna dintre categoriile de gen, identificarea sexualității și în consecință natura heterosexuale sau homosexuală a relației de iubire.

Pe parcursul romanului, printre interminabile digresiuni, se poate stabili faptul că naratorul, un el sau o ea, trecând prin diferite povești de iubire cu persoane atât de sex masculin cât și de sex feminin, reușește într-un final să își găsească marea dragoste în persoana lui Louise, o femeie căsătorită. O dată diagnosticată cu leucemie, naratorul este constrâns să renunțe la ea în favoarea soțului, un medic care ar putea-o ajuta în tratarea bolii de care suferă. Scenariul iubirii este unul tradițional, amintește cu ușurință de povestea de dragoste a lui Erich Seagal din emoționantul *Love Story*.

Rescrierea scenariului iubirii se face într-o manieră postmodernă tocmai prin lipsa de nume și de gen a naratorului. Astfel romanul devine unul experimental prin eliberarea iubirii din chingile heterosexuale și prin transgresarea limitelor genului. Jeanette Winterson

reuşeşte să creeze în cadrul romanului un spaţiu al posibilităţilor mai degrabă decât unul al contradicţiilor prin libertatea ce planează în jurul genului naratorului. Astfel genurile par a fi reconciliate, graniţele categoriilor de gen sunt estompate iar diferenţele între genuri mai puţin vizibile şi mai puţin clare.

Experienţa iubirii resimţite la cote înalte ale tragismului a aparţinut de-a lungul istoriei îndelungate naturii feminine. Secole întregi au creat stereotipuri ale femeii iar „viziunile tradiţionale despre femeie ca fiinţă excesivă şi fără simţul măsurii, precum şi ideologiile moderne ce refuză să aprecieze femeia ca pe o fiinţă autonomă, trăind pentru şi prin ea însăşi, au contribuit la împletirea strânsă a identităţii feminine cu vocaţia iubirii”¹. Debutând în jurul anilor 60, feminismul şi-a îndreptat eforturile înspre abolirea acestei imagini ale femeii asociate în permanenţă cu iubirea ca mod de existenţă şi cu predispoziţia sa la pasiune. Se asistă astfel la un fenomen al deconstrucţiei iubirii prin care se denunţă modul de percepţie a femeii ca fiind subordonată sentimentului dragostei şi pasiunii. Acest lucru l-a determinat pe Barthes să constate existenţa unei noi obscenităţi contemporane şi anume cea a sentimentalismului².

Cu siguranţă că această revoluţie a avut consecinţele sale de netăgăduit, iar în câteva decenii femeile şi-au câştigat o multitudine de drepturi şi au reuşit să modifice moştenirea istorică a atâtor secole. Libertatea cucerită atât la nivel profesional, social şi mental au condus către reducerea diferenţelor dintre sexe, la distrugerea stereotipurilor şi la noi definiţii ale masculinităţii şi feminităţii de data aceasta evitându-se criteriile artificiale.

Prin suspendarea genului naratorului, Jeanette Winterson izbuteşte într-o anumită măsură să apropie iniţial diferenţele de gen prin însăşi experienţa iubirii care poate să aparţină deopotrivă şi femeii şi bărbatului. În plus, în cazul naratorului de gen feminin, natura homosexuală a relaţiei dintre cele două ar contribui la depăşirea constrângerilor cuplului tradiţional.

Cele mai multe dintre analizele romanului *Scris pe trup* se focalizează pe interpretarea feministă a acestuia tocmai datorită acestui punct de plecare bazat pe identitatea nenumită a naratorului. Winterson împărtăşeşte teoria lui Judith Butler³ conform căreia genul nu este determinat biologic, iar identitatea este fluidă şi supusă unui proces continuu de reconfigurare prin intermediul relaţiilor stabilite cu ceilalţi. Prin faptul că atunci când se vorbeşte de narator se foloseşte formula el/ea nu ca făcând parte dintr-o relaţie opoziţională ci ca o formulă prin care se includ ambele se realizează acea apropiere a genului şi sexualităţii atât de mult râvnită de feminism.

Titlul romanului este deosebit de sugestiv prin faptul că trimite la ideea centrală a acestuia şi anume întreaga poveste narată devine o experienţă a construirii de sine. Naratorul autodiegetic se defineşte ca fiind un Lothario neliniştit şi implicat într-o serie de aventuri amoroase cu parteneri de ambele sexe ajungându-se într-un final la evocarea marii poveşti de iubire. Această călătorie îşi găseşte punctul iniţial în concreteţea trupului. Teoriile feminismului şi ale postmodernismului se concentrează pe noua cultură a corpului. Trupul este scos din anonimitate, este detabuizat şi scos de sub tăcere. Întruparea şi trupul sunt noţiuni strâns legate de identitate şi subiectivitate. Trupul este receptacolul experienţei, al interrelaţiilor cu ceilalţi, fiecare lăsându-şi amprenta fizică înscrisă pe trup. Braidotti⁴ consideră trupul ca fiind punctul în care se suprapune simbolicul, fizicul şi sociologicul şi

¹ Gilles Lipovetsky, *A treia femeie*, Ed. Univers, Bucureşti, 2000, trad. Radu Sergiu Ruba şi Manuela Vrabie, p. 15

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 207-211

³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990

⁴ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994

căruia îi conferă o anumită materialitate dotată cu memorie. Astfel trupul este într-o continuă modificare datorită multiplicității experienței.

Psihanaliza freudiană cu accentul pe forța sexualității este un punct central al mutațiilor produse în cadrul epocii postmoderne. Însă modificările par să țină și de domeniul mentalității. Odată cu celebra „moarte a lui Dumnezeu” se face trecerea de la transcendență la imanență care dublată de apariția alterității creează contextul pentru emergența corpului și o mitologie a corporeismului. Celălalt este descoperit ca trup, ca și corp și asistăm la „o inocentare a corpului și o condamnare a conștiinței castratoare și represive, a sufletului dominator”⁵. Principiul organizator este cel hedonist îndreptat spre plăcere, spre o cultură a corpului și spre satisfacerea nevoilor trupești, prevalente celor sufletești.

Recenta cultură a corporeismului conduce inevitabil la stabilirea unui nou raport corp-comunicare. Corpul, înlocuitorul sufletului, are capacitatea de a emite și recepta mesaje, de a comunica, „acum, când avem un codaj corporal, textul este erotismul, sexualitatea, iar subtextul este comunicarea corporală”⁶. Accentul se mută dinspre cunoaștere înspre recunoaștere implicând totodată și alteritatea prin afirmarea în același timp a diferenței și a identității care facilitează comunicarea.

Romanul nu dezvăluie elemente ale descrierii corpului naratorului, corpul poate aparține oricărei categorii de gen sau cultură, însă trupul este cel care înregistrează modificările spirituale. Tragismul poveștii de iubire se înscrie în primul rând pe trup, lăsând urme fizice asupra posesorului trupului realizându-se astfel un tip de comunicare între receptor și emițător.

Legat de această idee, Jeanette Winterson scrie că „lucrurile importante rămând deseori nerostite; mai degrabă ele sunt subînțelese, între rânduri sau scrise pe trup”⁷ facilitând astfel posibilități variate de interpretare. Ambiguitatea ce se stabilește la acest nivel al corpului naratorului, al identității sale se regăsesc și în alte straturi ale lecturii romanului. De fapt, întregul roman stă sub semnul indeterminării prezent la diferite paliere ale sale.

Romanul *Scris pe trup* se încadrează în categoria literară a metaficțiunii istoriografice așa cum a fost ea identificată de Linda Hutcheon⁸. În cadrul acesteia „autoconștientizarea teoretică a istoriei și ficțiunii ca și constructe umane se constituie ca bază pentru regândirea și prelucrarea formelor și conținuturilor trecutului”⁹. Pornind de la moștenirea culturală, Jeanette Winterson rescrie în manieră postmodernistă utilizând tehnici și strategii dintre cele mai variate iar această preocupare recurentă în operele sale este atestată de propriile afirmații: „Opera mea e plină de reluări. Îmi place să iau povești pe care credem că le știm și să le înregistrez într-o manieră diferită. În rescriere intervine un nou accent sau o nouă influență, și noua aranjare a elementelor cheie solicită injectarea unui material proaspăt în textul existent.”¹⁰

În opera sa, Winterson se concentrează îndeosebi pe narativitate, poziție argumentată într-un interviu în care afirmă: „Oamenii au o nevoie enormă....să separe istoria, care este fapt, de narațiune, care nu este fapt.....și tot efortul operei mele a fost ca să se spună, nu se

⁵ Aurel Codoban, *Amurgul iubirii*, Cluj Napoca, Ed. Ideea Design and Print, 2004

⁶ *Ibidem*, p.122

⁷ Jeanette Winterson, *Scris pe trup*, București, Ed. Humanitas Fiction, 2008, trad. Vali I. Florescu, p.190

⁸ Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, București, Ed. Univers, 2002, trad. Dan Popescu

⁹ *Ibidem*, p. 20

¹⁰ Jeanette Winterson, <http://www.jeanettewinterson.com/book/weight/>

poate știi care e care”¹¹. În acest fel se configurează un nou tip de relație între autor, cititor și text.

Povestea iubirii este narată retrospectiv punându-se sub semnul întrebării aspectul autenticității relatării datorită slăbiciunilor memoriei care ar putea omite anumite elemente sau odată cu trecerea timpului ar putea distorsiona evenimentele. În plus, starea psihică a naratorului împing către aceeași concluzie. Prima frază a romanului „De ce măsura iubirii este pierderea ei?”¹² atestă disperarea și agonia naratorului, întrebare ce dă curs amintirilor. Înaintarea unei întrebări nu așteaptă un răspuns exact, ci mai degrabă unul întâmplător, indiferent care ar fi acela. Așteptarea unui răspuns corespunde unui moment în care „propria-ți minte începe să se îndoiască de sine”¹³, să așeze sub semnul întrebării certitudinile dobândite până în acel moment precum și să dea frâu liber unui șir de gânduri care nu au nicio legătură cu subiectul chestiunii inițiale. Acest tipar poate fi aplicat la nivelul întregii narațiuni.

Narațiunea la persoana întâi este una care nu oferă certitudini, incluzând o perspectivă unică filtrată de subiectivitatea naratorului. Ambiguitatea este potențată de constanta chestionare a propriilor afirmații deoarece „îmi dau seama foarte bine că în acest moment vă întrebați dacă sunt un narator de încredere?”¹⁴ sau atunci când îi este adusă acuzația că inventează reacția promptă este de a se întreba „Oare?”¹⁵. Naratorul își pune la îndoială propria obiectivitate în prezentarea soțului iubitei sale, Elgin, doctorul de origine evreiască. Finalul romanului îl/o găsește întrebând „E ca și când Louise n-ar fi existat niciodată, parc-ar fi un personaj dintr-o carte. Crezi că am inventat-o eu?”¹⁶ și așează întreaga relatare sub semnul nesiguranței, al indeterminării.

Neîncrederea pare a fi mereu prezentă, transgresarea limitelor dintre realitate și ficțiune se face cu o ușurință uneori greu de perceput, granița dintre adevăr și invenție este atât de fină încât trecerea de la una la alta se face cu mare discreție. Într-una dintre discuțiile purtate cu cea mai longevivă iubită a sa minciuna este ridicată la rang de virtute căci „să spunem adevărul, mi-a zis, e un lux pe care nu ni-l putem permite, așa că minciuna a devenit o virtute, o precauție pe care a trebuit să ne-o luăm. Adevărul ar fi provocat durere și, prin urmare, mințind făceam o faptă bună.”¹⁷ Memoria care odată cu trecerea timpului devine selectivă și distorsionează faptele reale, însă în cadrul narațiunii de față varianta filtrată de memorie devine cea autentică „amintirea are așa o forță, încât te poate face, pentru o vreme, să uiți complet de realitate. Sau amintirea este de fapt realitatea?”¹⁸.

Acest joc al punerii la îndoială a propriilor spuse, existența unor afirmații care ulterior sunt contrazise fac parte din ceea ce Julia Kristeva numește „scrisul-ca-experiență-a-limitelor”¹⁹, în acest caz fiind vorba de limite ale subiectivității și ale limbajului și care înlesnesc complicitatea dintre cititor și text. Pe parcursul întregului text, adresarea directă către cititor este prezentă pentru a amplifica îndoiala, indeterminarea.

Postmodernismul cu insistența sa asupra necesității rescrierii și reinterpretării tuturor subiectelor explică într-o oarecare măsură lipsa de originalitate a temelor și ideilor propuse în texte. Elementul de inovație este introdus prin abordarea vechilor subiecte care sunt acum

¹¹ Apud., Isha Malhotra, Jeanette Winterson's Fiction: A Postmodernist Fabulation, International Journal of English and Education, ISSN: 2278-4012, Volume 2, Issue 2, April 2013, trad. M.S.

¹² Jeanette Winterson, *Scris pe trup*, București, Ed. Humanitas Fiction, 2008, trad. Vali I. Florescu

¹³ *Ibidem*, p. 13

¹⁴ *Ibid.*, p. 27

¹⁵ *Ibid.*, p. 71

¹⁶ *Ibid.*, p. 224

¹⁷ *Ibid.*, p. 18

¹⁸ *Ibid.*, p. 71

¹⁹ Julia Kristeva, *Desire in Language*, trad. Thomas Cora, Alice Jardine și Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell; New York, Columbia University Press, 1980, p. 137

tratate cu ironie și supuse transformărilor impuse de limbaj. Conștientizarea repetitivă a faptului că „clișeele sunt cele care fac atâta rău”²⁰ determină căutarea unor noi modalități de exprimare. Aici intervine chestiunea limbajului ca o cale înspre originalitate și determinând refuzul reproducerii „nu vreau să mă reproduc, vreau să fac ceva cu totul și cu totul nou. Să mă lupt cu ajutorul cuvintelor”²¹.

Exprimarea sentimentelor de iubire este regiunea în care originalitatea este cel mai greu de găsit datorită tradiției sale îndelungate. Astfel în cadrul romanului „te iubesc” devine un citat deoarece „sunt cuvintele altcuiva. Nici tu, nici eu n-am fost primii care le-au rostit”²². Este un prilej pentru a inventaria toate expresiile clișeice utilizate fiindcă „o emoție precisă caută o cale precisă de exprimare”²³. „dragostea cere să fie exprimată. Nu vrea să stea cuminte, să păstreze tăcerea, să fie bună și modestă, să fie văzută, dar nu și auzită, nu. Ea va izbucni în vorbe de laudă, nota cea înaltă ce sparge sticla și varsă lichidul din pahare. Ea nu e genul conservator. E un vânător de pradă mare, și prada ei ești tu. E-un joc blestemat. Cum să continui jocul, atunci când regulile lui se schimbă întruna? Am să-mi spun Alice și-am să joc crichet cu păsările flamingo. În Țara Minunilor toată lumea trișează, și iubirea e o țară a minunilor, nu-i așa? Dragostea pune lumea în mișcare. Iubirea e oarbă. Singurul lucru de care avem nevoie este dragostea. N-a murit nimeni din iubire neîmpărtășită. O să-ți treacă. O să fie altfel când ne vom căsători. Gândește-te la copii. Timpul le vindecă pe toate. Încă îl mai aștepți pe cel ce ți-e sortit? Încă o mai aștepți pe cea care ți-e sortită? Și poate mai speri să ai parte și de toate lucrurile bune?”²⁴. Atitudinea ironică conjugată cu o neliniște față de o întreagă istorie este evidentă și este caracteristică textului postmodern. Imposibilitatea de a găsi o reprezentare nouă a sentimentului iubirii marchează o lipsă de încredere precum și o stare de anxietate tipic postmodernă în încercarea de a fi nou și original.

Valențele acestor cuvinte se multiplică și mai mult atunci când devin un instrument al exercitării puterii. Chestiunea limbajului este deseori asociată în cadrul postmodernismului cu puterea, idee înaintată de Michel Foucault. Mărturisirea dragostei naratorului față de iubita lui/ei este însoțită de acuzația că încearcă să dețină controlul.

Contestarea valorilor tradiționale este problematizată pe parcursul întregului text. În primul rând neîncrederea în chiar sentimentul iubirii. Trecutul naratorului presărat cu nenumărate aventuri amoroase relatate ulterior iubitei sale stârnește îndoiala acesteia în sinceritatea sentimentului. Îndoiala ce planează asupra instituției căsătoriei ca valoare tradițională a societății este constant parodiată. Efemeritatea sentimentelor, adulterul precum și lipsa de greutate a promisiunilor soților apare cu recurență în cadrul textului.

Dimensiunea virtuală a existenței este și ea inserată în text „Realitatea Virtuală e tot mai aproape”²⁵. Este imaginat un spațiu virtual în care relațiile dintre persoane virtuale se vor crea pe criterii științifice și tehnologice și care va avea toate atuările unei realități prin posibilitățile imaginate chiar în materie de atingere și relații sexuale favorizate de fibre optice și costume speciale. Opțiunea aparține fiecăruia „dacă dorești, vei putea trăi toată ziua și toată noaptea într-o lume creată pe computer. Vei putea face proba unei vieți Virtuale cu o persoană Virtuală. Vei putea intra în casa ta Virtuală și vei putea face treburi casnice Virtuale, vei putea adăuga un copil sau doi și, dacă vrei, vei putea afla dacă preferi să fii gay. Sau să alegi celibatul. Ori heterosexualitatea. De ce să mai aștepți dacă ai putea simula?”²⁶ Alternativa

²⁰ Jeanette Winterson, *ibid.*, p.83

²¹ *Ibid.*, p. 127

²² *Ibid.*, p.9

²³ *Ibid.*, p.10

²⁴ *Idem*

²⁵ *Ibid.*, p. 113

²⁶ *Ibid.*, p. 114

aceasta pare a fi atât de ușor de imaginat încât este prezentă chiar în relația dintre cei doi „ne aflăm într-o lume virtuală în care unicul tabu era viața reală. Însă, într-o viață Virtuală reală, aș fi putut să-l iau ușor pe Elgin de-o aripă și să îl elimin definitiv din cadru.”²⁷

Textul postmodern încadrează nenumărate tipuri de discursuri. Scrisorile adresate iubitei, se combină cu textul științific luat din manuale de anatomie și cu textul literar. Despărțirea de Louise și îndepărtarea fizică de aceasta provoacă interesul naratorului pentru anatomie și dă naștere unor pagini întregi dedicate corpului. Preocuparea postmodernismului în cultura corpului se regăsește pe parcursul acestor pagini. Simona Sora identifică zece trăsături ale corpului postmodern ca fiind „corp fragmentat, trup formă, loc al expunerii - Graniță între Eu și lume, egalitate (axiologică) cap/corp, corp-mașină (manechin, mulaj anatomic), corp unisexual și autosuficient, centru al autoscopiei, corpul singur - univers în sine, corp-epidermă, corpul e sufletul.”²⁸ Trupul al iubitei este unul ce nu aparține niciunui gen. El este cartografiat dinspre interior, locul instalării cancerului înspre exterior.

Corpul iubitei este descompus pentru o scopie a formelor sale constitutive. Corpul fragmentat este analizat în încercarea de a salva bucăți ale corpului și de a recompune prin intermediul simțurilor imaginea iubitei pierdute. Astfel, părțile anatomice ale corpului sunt împărțite în celule, țesuturi, sisteme, cavități ale corpului, piele, schelet, și cele responsabile de simțuri: văzul, gustul, auzul, mirosul. Luat în parte fiecare dintre ele se definește inițial din punct de vedere biologic, urmate apoi de fragmente de factură poetică în care naratorul intrat în trupul iubitei o recompune din fragmente. În acest sens este ilustrativă partea în care acesta/aceasta se face un paznic în calea proliferării celulelor responsabile de boala femeii. „Multiplicarea celulelor prin intermediul mitozei are loc în decursul întregii vieți a individului”²⁹ iar în „lăcașurile tainice ale timusului ei, Louise proliferază.[...] celulele albe i s-au întors împotriva.[...]. Mă vei lăsa să mă strecor în tine, să stau de pază, să-i prind în capcană atunci când vin după tine? De ce nu le pot zăgăzui marea oarbă ce-ți întinează sângele? De ce nu sunt lacăte la porțile venei tale porte? Interiorul trupului tău e nevinovat, nimic nu l-a învățat să se teamă.”³⁰

Corpul devine chiar text în romanul *Scris pe trup*, un text care poate fi atât scris cât și citit. Textul reprezentat ca și corp trimite la ideea unei constante modificări și în consecință actul lecturii este supus mereu recalibrării. Relația dintre cititor și text este activată prin provocări adresate cititorului între acesta și obiectul plăcerii fizice și intelectuale devine una intimă, întrupată și cu un impact puternic.

Scriitura fragmentată de factură postmodernă îngreunează actul receptării textului. Narațiunii îi lipsește linearitatea, eclecticismul temporal și trecerea de la un plan narativ la altul se realizează cu o ușurință și o discreție care atestă calitățile unui povestitor desăvârșit. Povestea de dragoste dintre cei doi este oarecum inserată printre rânduri întregi ce conțin digresiuni ale naratorului pe diferite teme. Textul abundă în intertexte și aluzii literare, trimeri la diverse reviste actuale de popularitate largă. Naratorul se auto-ironizează și ironizează în permanență, atunci când își analizează preferința față de sânii uneia dintre iubite găsește psihanaliza puțin aplicabilă la propriul caz, situație care îl/o determină să afirme că „Freud n-a avut întotdeauna dreptate.”³¹

Finalul romanului este unul deschis care suspendă orice închidere. Îndoiala finală asupra existenței Louisei și nesiguranța în ceea ce privește statutul său real ori ficțional aruncă o umbră de neîncredere asupra întregului text. Paragraful final ce conține o reîntâlnire între

²⁷ *Ibid.*, p. 115

²⁸ Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, Cartea românească, 2008, p. 275

²⁹ Jeanette Winterson, *ibid.* p.135

³⁰ *Ibid.*, p. 135

³¹ *Ibid.*, p.27

cei doi iubiți este un alt moment care testează limitele ficționalității. Aici, prezența și absența sunt înglobate într-o scenă ce poate fi interpretată ca o proiecție a dorințelor naratorului sau ca aparținând realității.

Jeanette Winterson izbutește în general în toate textele sale, și în particular în cazul romanului *Scris pe trup* să păstreze liniile directe ale scriiturii de tip postmodern. Textul creează și înglobează posibilități, alternative în ceea ce privește iubirea, genul, sexualitatea, relațiile interpersonale, modul în care se construiește identitatea testând limitele ficționalității și ale limbajului. Astfel lectura și scrierea textului stă sub semnul indeterminării, al ambiguității și al fluidității în acord cu estetica postmodernismului.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliografie selectivă

1. Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
2. Berry, Ellen E., *Suspending Gender: The politics of Indeterminacy in Jeanette Winterson's Written on the Body*, Rhizomes ISSN 1555-9998, Issue 14, Summer 2007
3. Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994
4. Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990
5. Codoban, Aurel, *Amurgul iubirii*, Cluj Napoca, Ed. Ideea Design and Print, 2004
6. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, București, Ed. Univers, 2002, trad. Dan Popescu
7. Kristeva, Julia, *Desire in Language*, trad. Thomas Cora, Alice Jardine și Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell; New York, Columbia University Press, 1980
8. Lipovetsky, Gilles, *A treia femeie*, Ed. Univers, București, 2000, trad. Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie
9. Malhotra, Isha, *Jeanette Winterson's Fiction: A Postmodernist Fabulation*, International Journal of English and Education, ISSN: 2278-4012, Volume 2, Issue 2, April 2013
10. Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, București, Cartea românească, 2008
11. Winterson, Jeanette, <http://www.jeanettewinterson.com/book/weight/>
12. Winterson, Jeanette, *Scris pe trup*, București, Ed. Humanitas Fiction, 2008, trad. Vali I. Florescu

SEPTIMIU BUCUR – AN UNFAIRLY FORGOTTEN CRITIC

Dumitrița Florina TODORAN (POP)

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: Who is Septimiu Bucur? His profile can be inferred from both its individual behavior and socio-cultural existential and the manuscripts litter feverishly in watershed moments of life. Septimiu Bucur is a name not listed to appear on the cover of a volume of essays and literary and philosophical studies in the 49 years he lived. It is very popular in intellectual circles for the depth of his thought and intellectual refinement.

The voluminous writings of Septimiu Bucur sphere is represented by manuscripts wrote between the years 1945- 1963 totaling over 3000 pages dealing with various topics. As a literary critic, has highlighted showing attributes of objectivity, discernment, ethical and aesthetic mastery values, language pertinent. As an essayist, a philosophical level, reveals its confluence with existentialism, developing six studies of Blaga's philosophy.

After 1955 continues to develop in-depth studies of some of the most important writers of Romanian literature, namely the classics, partially edited in posthumous volume "Lucullus's Banquet" with a selection of pre-war literary chronicles.

Keywords: destiny, critical, manuscripts, essayist, profile, culture

"Cultura este singurul climat care poate asigura dezvoltarea omului individual."

Sfefan Augustin Doinaș

Cine este Septimiu Bucur? Septimiu Bucur este un intelectual din părțile Mureșului, născut în satul Gâmbuț, descendent dintr-o familie cu tradiția cărții. A făcut parte dintr-o familie numeroasă, tatăl său Iuliu Bucur fiind profesor de religie. În copilărie, trăsătura dominantă de caracter a fost timiditatea, însuși autorul afirmând: „*cred că cele mai multe din tristețile copilăriei mele își au rădăcina în sentimentul de timiditate care, psihologic vorbind nu era altceva decât expresia denaturată a unui extraordinar orgoliu, congenital firii mele.*”¹ Profesorul de limba și literatură română al liceului “Alexandru Papiu Ilarian”, Dumitru Martinaș, îi insuflă dragostea pentru literatură, împrumutându-i diverse cărți prima fiind „*La vie de l'espace*” scrisă de M. Maeterlinck, carte care-i trezește multe semne de întrebare despre problema timpului. După terminarea liceului, își continuă studiile sub îndrumarea unor mari dascăli și mari gânditori precum Nicolae Iorga, C. Rădulescu-Motru. Absolvent al Facultății de litere și filosofie din București se integrează repede aceluși viu circuit spiritual pe care l-a reprezentat perioada interbelică în cultura noastră.

Reviste ca *Gândirea*, *Sfarmă piatră*, *Gând românesc*, *România literară*, *Azi* etc îl includ printre colaboratori, publicând cronici literare, recenzii, scurte eseuri. În timpul studenției lucrează ca bibliotecar la Biblioteca facultății iar din anul III este numit asistent al lui D. Caracostea, având această funcție timp de 5 ani.

Dar cine era pe plan psiho-moral Septimiu Bucur? Profilul lui poate fi dedus atât din comportamentul său individual existențial și socio-cultural cât și din manuscrisele așternute febril în momentele de cumpănă ale vieții. Septimiu Bucur e un nume nemenit să figureze pe

¹ Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus*, Ediție îngrijită, prefață și notă asupra ediției de Serafim Duicu, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1978, p. 5

coperta unui volum de studii sau eseuri literare și filosofice în cei 49 de ani pe care i-a trăit. Un nume străin multora dar care la vremea sa a reușit să primească aprecieri favorabile de la Lucian Blaga, Vasile Bâncilă, Ion Chinezu, Constantin Noica și mulți alții. Este foarte apreciat în cercurile intelectuale pentru adâncimea gândirii sale și pentru rafinamentul intelectualului.

Lucian Blaga, de exemplu, îl îndrăgește așa de tare că îi trimite mai toate cărțile sale cu autografe. Pe o carte, numită „Diferențele divine”, apărută în 1940, Blaga scrie: „*Lui Timi Bucur, bunului și strălucitului meu prieten.* L. Blaga”.

În plan sentimental, a iubit o singură femeie încă din clasele primare, cu care și-a clădit căminul, a zămilit doi copii frumoși pe care i-a crescut în dragoste și respect, neridicând vocea la ei nici măcar o dată. Printre prietenii lui cei mai apropiați se numără Mircea Vulcănescu, V. Horia, Emil Cioran. Din păcate, nu a păstrat nimic din corespondențele cu aceștia, perioada cumplită a epocii comuniste l-a determinat să distrugă tot și să se întâlnească direct cu prietenii lui.

Pe parcursul vieții a dat dovadă de un comportament blând, cald, calm atât cu țărani, muncitorii cât și cu elitele reprezentative ale societății sau intelectualii. S-a purtat amabil cu toate națiile cu care a intrat în contact: români, germani, sași, maghiari, secui care îl considerau un „ins european”. „A dat dovadă de o generozitate pleneră pentru oameni, discreție față de propriile trăiri, tinerețe sufletească, o călită încredere în valorile perene, o neatinsă foame de idei, toate acestea fiind trăsături caracteriale ale unui om al cărui destin a fost, aparent, frânt.”²

După întoarcerea din țară din prizonierat, după 1945, este animatorul vieții literare românești. Însă, după începuturi promițătoare în critică și eseistică, la numai 30 de ani și-a semnat actul de demisie din viața socio-intelectuală a arenei publice. După o perioadă de șomaj și profesorat intermitent este numit la un trust de construcții din Copșa Mică. Deși a fost detașat pe șantierul acestuia, în 1957, neputând lăsa la o parte întru-totul viața literară, contribuie activ la înființarea cenaclului târgumureșean „Liviu Rebreanu” menit să revigoreze valorile culturale românești, iar seara, pe șantier, unde condițiile de viață erau subumane, el le citea muncitorilor din studiul său despre Dictatul de la Viena semnat cu pseudonimul Horia Ursu, poezii goetheene și multe alte scrieri.

Cea mai voluminoasă sferă a scrierilor lui Septimiu Bucur este reprezentată de manuscrise pe care le-a redactat între anii 1945- 1963 însumând peste 3000 de pagini tratând teme diverse. Aceste manuscrise, din care un număr infim a fost deja publicat, pot fi clasificate după tradiționale criterii tematice care se regăsesc în ipostazele personalității lui Septimiu Bucur: poezii- create în linie tradițional- ardeleană, creionări ale lui Nichifor Crainic, Nicolae Iorga, P. Tușea etc, convingeri judicioase despre dictatura regală, totalitarism, studii ample, solid documentate despre răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan, Școala Ardeleană, Revoluția transilvană de la 1848, despre puterea de creație a poporului român, țărănism, despre geniile poporului român: Brâncuși, Eminescu, Enescu etc.

În calitate de critic literar, și-a evidențiat atributele dând dovadă de obiectivitate, discernământ, stăpânirea valorilor etico-estetice, limbaj pertinent. În calitate de eseist, pe plan filosofic, își vâdește confluente cu existențialismul, elaborând șase studii privitoare la filosofia lui Blaga. „Familiaritatea criticului cu universul abstract al filosofiei nu a tocit ascuțimea intuiției critice, sensibilitatea față de opera lirică și i-a influențat stilul în sensul unei sporite precizii și rigori analitice”.³ Studiile despre clasici vădesc receptivitatea sa la critica sociologică, tematică. Așa cum observă Serafim Duicu, în prefața volumului *Banchetul lui Lucullus*, criticul promova după 1944, o critică sociologică polemică nealiniindu-se celor care

² Doina Graur, *Septimiu Bucur- un destin frânt?*, Târnava, an.6, nr.1, p. 8-9

³ Silvia Udrea, *Septimiu Bucur-restituit*, Vatra, an.9, nr.2, p.3

îl reduceau pe Eminescu la *Impărat și proletar* și-și făceau procese de intenție pentru pesimismul său. Modul în care concepe Septimiu Bucur critica se deosebește de impresionismul lui Eugen Lovinescu și George Călinescu.

După 1955 continuă să elaboreze studii aprofundate despre unii dintre cei mai importanți scriitori ai literaturii române, și anume clasicii, editate parțial în volumul postum „Banchetul lui Lucullus” împreună cu o selecție din cronicile literare antebelice. Deși avea alte preocupări în viața diurnă, își dorește să facă parte din tradiția criticii interbelice având idei polemice, astfel se confruntă cu marile valori clasice.

Atras de ideile criticii sociologice criticul vine cu o imagine integratoare asupra liricii eminesciene mutând socialul eminescian în zona filosoficului. Urmărește în lucrarea sa pesimismul eminescian din unele zone ale poeziei și spiritul combativ din alte zone, numind acest pesimism și spirit combativ „polaritate dialectică”. Aceste două laturi sunt foarte bine evidențiate critic în marile creații eminesciene: „Impărat și proletar”, „Epigonii”, „Scrisoarea I”, „Scrisoarea II”, „Scrisoarea III”. Deși unii critici afirmă despre Eminescu că este „un atlet al pesimismului filosofic” sau „un adept al ideologiei conservatoare”, Septimiu Bucur are o părere total diferită despre marele poet român și încearcă să aducă o serie de argumente ignorând ceea ce „comentatorii nemulțumiți” au afirmat. Acesta dedică în volumul său un capitol „Luceafărului poeziei românești” intitulat „M. Eminescu de la poezia socială la „Luceafărul””. Aici își expune argumentele remarcabile asupra spiritului eminescian afirmând că acesta este mult mai complex decât cred „iubitorii” de formulări schematice.

Criticul Septimiu Bucur încearcă să cuprindă monografic în volumul său opera eminesciană parcurgând un lung excurs prin poezia și proza marelui poet, descoperind elemente pentru o mai bună înțelegere a universului acestuia.

Următorul clasic pe care Septimiu Bucur îl are în vizor este Caragiale, studiul despre acesta având deasemenea tentă polemică. Criticul nu este deloc de acord cu afirmația lui George Călinescu care spune că dramaturgul „a cultivat lumea lui Cațavencu din curată simpatie de comediograf”⁴ și nu din spirit critic. Bucur este de părere că George Călinescu uită că și scriitori mari din literatura română și universală au avut idealuri politice și că operele create au cu siguranță frânturi din idealurile lor. Caragiale are un temperament complex cu moșteniri contradictorii rămânând mereu viu și liber nefiindu-i niciodată teamă să se manifeste trecând cu ușurință și cu orgoliu peste toate dificultățile. Majoritatea contemporanilor lui Caragiale îl consideră un cabotin însă Bucur este de altă părere afirmând că trăsătura găsită de aceștia nu poate fi definitorie pentru caracterul caragelian deoarece este o notă frecvent întâlnită la creatorii de artă.

Deși s-a încercat a se stabili o egalitate între Eminescu și Caragiale, amândoi sunt „cei mai străluciți exponenți ai revoltei sociale împotriva nedreptăților regimului burghez-moșieresc.”⁵ Bucur afirmă că există deosebiri radicale între aceștia: Eminescu este unul, adică o apariție în literatura și cultura românească, Caragiale neavând acest caracter de unicitate substanțial. Eminescu a avut o viziune integrală asupra problemei românești pe când Caragiale a surprins doar aspecte fragmentare ale ei.

În studiul *Poezia lui Lucian Blaga*, criticul urmărește câteva dintre ideile-cheie ale filosofiei acestuia în formulările metaforice ale versurilor: certitudinea misterului de dincolo de rațiune și de cuvinte, perceperea și trăirea timpului, tragismul metafizic, obsesia morții, „demonismul”, funcția revelatoare a metaforei, apartenența profundă la spiritualitatea românească etc. Opera lui Blaga a fost marea atracție intelectuală a lui Septimiu Bucur, însuși Blaga apreciind comentariile acestuia. Investigarea poeziei lui Blaga începe printr-o întrebare

⁴ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941, p. 445

⁵ Septimiu Bucur, *op.cit.*, p. 120

„E nevoie să cunoști pe Blaga filosoful pentru a înțelege pe Blaga poetul?”. Criticul îl situează pe Blaga deasupra lui Nietzsche afirmând că “filosofia lui este o lumină prețioasă și indispensabilă”⁶ întrucât ceea ce afirmă Bucur nu putem spune că este adevărat, chiar dacă criticul nostru este un cunoscător aplicat al filosofiei lui Blaga. În studiul său, Bucur pătrunde în străfundurile universului blagian, săpând și găsind interpretări proprii, demonstrând că poezia acestuia este una „a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică și a identificării eului cu universul elementar”⁷.

Dintr-un sentiment de justiție literară criticul mureșean și-a îndreptat atenția și asupra poeziei lui Octavian Goga considerând că lirica sa cuprinde o bună parte din bogăția sufletului românesc. În majoritatea poeziilor lui Goga tremură duioșia, jalea, plânsul.

Septimiu Bucur intră în confruntare cu romanele lui Liviu Rebreanu unde face critică sociologică, tematică, genetică, tipologică, psihologică, literară. Rebreanu e de părere că un scriitor adevărat trebuie să trateze în opera sa problemele fundamentale ale poporului din care face parte. Criticul este foarte bine informat asupra biografiei autorului, este atent asupra detaliilor semnificative ce construiesc opera scriitorului descoperindu-le suportul psihologic.

Septimiu Bucur realizează o critică de mediere între operă și cititor urmărind să-l inițieze pe ultimul, această strădanie a sa putându-l situa printre personalitățile distincte ale criticii românești contemporane. Acesta ține să ridice valoarea scriitorilor luați în vizor pe cele mai înalte culmi exagerând uneori dându-ne chiar impresia că-i idolatrizează.

Din rezumarea destul de succintă a unei cărți mult mai bogate în sensuri, reiese o trăsătură esențială a gândirii critice a lui Septimiu Bucur și anume aspirația integratoare în care am putea întrezări „o soluție eliberatoare a sufletului modern care numai așa se poate smulge din drama zbuciumatelor sale trăiri contradictorii.”⁸

Este Septimiu Bucur un critic pe nedrept uitat? Răspunsul este afirmativ. Deși a adus cinstite instituțiilor de învățământ absolvite, revistelor la care a colaborat, demonstrând că deținea caracteristicile unui critic și eseist literar avizat, el nu a reușit decât până la vârsta de 30 de ani să-și consulte propria conștiință și să abdice din viața intelectuală publică. S-a împătimit să scrie manuscrise, păstrate undeva într-un sertar, lăsând la atitudine noastră publicarea lor, întru edificarea urmașilor săi. Septimiu Bucur așteaptă să îl readucem în viața literară, să-i împlinim destinul.

Bibliografia operei

1. *Banchetul lui Lucullus*: pagini de critică literară. - Ed. îngrijită, prefață și note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, 303 pagini (restituiri)

Bibliografie critică selectivă

1. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941
3. Crohmălniceanu, Ovid, *Lucian Blaga*, EPL, București, 1963
4. Dragoș, Vasile, Boldea, Iulian, Monoranu, Mihai, Moldovan, Iulius, *Liceul „Al. Papiu-Ilarian” la 75 de ani*, Târgu-Mureș, 1994;

Referințe critice în periodice

1. *Septimiu Bucur: Banchetul lui Lucullus*/ Doina Graur= Revista de istorie și teorie literară.- Tom. 27, nr.4 (oct/ dec. 1978);

⁶ Serafim Duicu, *apud*. Septimiu Bucur, *op. cit.*, p. 14

⁷ Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005, p. 340

⁸ Citat extras dintr-un comentariu al criticului Septimiu Bucur la opera lui Tudor Vianu

2. *Septimiu Bucur restituit*/ Silvia Udrea= Vatra.- An.9, nr.2 (20 februarie 1979);
3. *In memoriam Septimiu Bucur*. 1915-1964: caiet documentar întocmit de Doina Graur pentru Simpozionul științific omonim organizat de Inspectoratul pentru Cultură al Județului Mureș și Bblioteca Județeană Mureș, prilejuit de împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui. Târgu-Mureș, 1995;
4. *Septimiu Bucur, un destin frânt?*/ dr. Doina Graur= Târnava. – An.6, nr.1 (1996): 1 foto.

NORMAN MANEA, *TEXTUL NOMAD* /THE NOMADIC TEXT - NARRATIVE INSTANCES OF EXILIC IDENTITY

Simona ANTOFI

"Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract: Mirrored in the spoken writings of Norman Manea, a Romanian author of Jewish origin, the issue of exilic identity requires a special approach (when analyzing the interviews book entitled **Textul nomad** /The Nomadic Text) combining complex theoretical and methodological strategies relating the structural specificity of narrative interview, the overt confession defining the identity enunciation and the contemporary global context. Thus, re-reading the spoken-book means both the use of trans-cultural techniques and re-defining the interviews as progressive *récits de vie* projecting the identity-rooted post-exilic quest which imprints - as the main goal and major theme - Norman Manea's entire work. The dialogues interviewer - interviewed are constantly focused on the individual traits carried out by the identity enhanced within the symbolic nomad as well as on the socio-cultural aspects of the contemporary world in which the exiled writer - as public performer - re-encounters himself. Our analysis points out both the multiple identity facets embedded within writing itself - but now reshaped through the reflexive function of the dialogue with the Other - and the basic thematic elements of an exemplary confession.*

Keywords: narrative interview, transculturality, exile, identity, nomadic writing.

I. Preliminarii teoretice – interviul narativ

Deosebit de agreat astăzi, ca tip de discurs flexibil din punct de vedere structural și cu maximă disponibilitate tematică, *interviul narativ* poate prelua și detalia elementele de memorialistică și de biografie ale *povestirilor vieții*, reasezându-le pe calapodul dialogic ce permite interacțiunea verbal-identitară, afectivă și intelectuală dintre intervievator și interviuat.

În opinia lui Jean Royer, un astfel de demers pregătește actul critic propriu-zis prin fundamentarea istorico-literară și avizat-critică obligatorie, iar contactul direct dintre scriitorul interviuat și jurnalistul intervievator redistribuie, reformulează și resemantizează componente ale autobiografiei creatoare într-o scriitură dublu raportată. (Royer 1989). De fapt, așa cum arăta limpede Eugen Simion, recalibrând punctul de vedere al lui Emile Benveniste pe coordonatele memoriei și ale scriiturii recuperatorii, *eu*-lui care se confesează și *tu*-ului catalizator li se adaugă un *el* – personaj al scriiturii, barthesiana *ființă de hârtie* (Simion 2008) cu două fețe. Cea a scriitorului proiectat ca ficțiune vivanță a textului și cea a jurnalistului care, în măsura în care se narează, direct sau indirect [întrebările gândite și articulate ca *dispositif de médiation* (Ethis 2003) reprezintă o lectură individuală subiectivă și interpretativă a biografiei Celuilalt, la rigoare, o auto-lectură prin grila scriiturii literare a altcuiva] își construiește, în text, propriul dublu ficțional.

Instrumentele de lucru ale jurnalistului, reflexele și exercițiul interogativ specializat, de care vorbește Jean Royer, pot combina trei genuri ale presei – *ancheta*, *portretul* și *polemica*, dar în egală măsură pot construi un text cu propria sa literaturitate, grație unor instrumente specifice precum discursul raportat, existența a cel puțin două personaje *ad-hoc*, stilizarea conversației, existența unui final căutat și a unei axe narrative cu *suspense*-uri.

(Royer 1986). Comentându-l pe Frédéric Lèfevre, care publică o carte de convorbiri cu Maurice Blondel (Blondel 1928), Jean Royer distinge între *pactul autobiografic* la care se raportează scriitorul-memorialist și eseu critic dialogat, văzut ca „réflexion critique avec un écrivain sur son oeuvre” (Royer 1986), respectiv ca rezultat al interacțiunii celor doi parteneri de dialog. Supralicând rolul jurnalistului intervievator, Jean Royer îl autorizează cu toate drepturile de paternitate ale discursului pluri-secvențial obținut. Acesta este *unicul autor al textului*. Prin demersul său se obține o autobiografie literară, un autoportret – care este miza de fond a întregului eseu critic – al scriitorului situat față în față cu societatea în care trăiește. (Royer 1986).

Ideile lui Royer, experimentat intervievator al scriitorilor literari, sunt reluate și explicitate în dialogul jurnalistului cu Roger Chamberland – *Les chemins d’une réflexion profonde. Entrevue avec Jean Royer*. (Chamberland 1989). Formă de critică *sui-generis*, și de literatură, *interviul narativ* aduce în prim-plan un scriitor – *personaj al operei sale, conștiință a epocii sale, un actor public* ale cărui caracteristici vin dinspre *temele tari* ale jurnalismului așa cum îl concepe Royer: rolul literaturii și al prezenței scriitorului în plan socio-cultural. Pe de altă parte, dacă intervievatul se retrace în *arrière-plan*-ul discursului său, jurnalistul intervievator pare doar că preia ritmul cuvintelor scriitorului (crede Royer, polemizând cu Lejeune); ca urmare, scrierile aceluiași intervievator denotă existența unui aceluiași stil: „Le théoricien Philippe Lejeune dit quelque part qu’on a toujours l’impression, dans l’entretien littéraire, que l’intervieweur copie le rythme de la parole de l’écrivain, alors qu’en réalité, quand on regarde tous les entretiens d’un même intervieweur, on se rend compte qu’ils sont tous dans le même style.” (Chamberland 1989).

În opinia noastră, cele două individualități în egală măsură activ-creatoare intră într-un proces de osmoză care păstrează datele identitare de bază ale ambilor, ba chiar le amplifică prin reciprocă reflectare. Rolul de liant textual și de punte identitară îl are acel *dispositif de médiation* de care aminteam deja, chestionarul cu ajutorul căruia, printr-un proces de figurare specific, situat în proximitatea ficțiunii literare [Ethis vorbește, în acest sens, despre „faire croire” și „faire symboliser” (Ethis 2003)], se re-organizează și se re-semantizează faptele și personajele rememorate, prin adăugarea unei semnificații superior-integratoare, recuperatorii.

II. Narațiunea exilică și perspectiva transculturală actuală

Interviul narativ pe al cărui obiect îl reprezintă biografia unui scriitor exilat se complică, în mod evident, prin dimensiunea identitar-scripturală a dezrădăcinării, prin trauma astfel provocată și prin încercările de adaptare la un nou mediu lingvistic și socio-cultural. Dialogul mentalităților și ciocnirea *memoriilor culturale divergente* poate dobândi accente dilematice deosebit de grave, pe care scriitura recuperatorie le scoate la suprafață, dar le și alină. Așa încât, se poate constata că unii exilați, precum scriitorul de limbă română și de etnie evreiască Norman Manea, reușesc să depășească trauma exilării și se regăsesc pe ei înșiși în relație cu trecutul acceptat și exorcizat prin scriitura retrospectivă. Din aceste considerente, condiția de exilat a lui Manea reclamă o corelare a reperelor teoretico-metodologice specifice *interviurilor narrative* cu problematica *transculturalității*, a *hibridizării culturale* și, pe ansamblu, a *globalizării*.

În opinia lui Vince Marotta (Marotta 2014), de pildă, care comentează studiul lui Ortiz, *Cuban Counterpoint* (Ortiz 1947), semnalând natura ambivalentă a *transculturalismului*, influențele reciproce și transferurile dinspre cultura asimilatoare spre cea asimilată și invers, precum și dezavantajele inerente acestui proces, *obiectul transcultural* se poate defini astfel: „The transcultural subject is a cultural hybrid which interconnects and integrates various cultural forms. It has the potential to « transcend our monocultural

standpoints » (...) and is attentive to what is common and connective between different cultures” (Marotta 2014).

Iar Mona Mamulea, într-un studiu teoretic asupra câmpului metalingvistic ce desenează principalele repere actuale ale chestiunii, aduce în discuție *globalizarea* înțeleasă ca *manipulare a culturilor locale* (v. Hall 1990), sinonimă cu *americanizarea* și *capitalizarea*, și *fragmegarea* (cuvânt format din *fragmentare* și *integrare*), respectiv *glocalizarea* (termen format din *globalizare* și *localizare*). Ultimii doi termeni sunt în relație de antonimie, căci primul exprimă perspectiva culturii globale, iar celălalt, perspectivele locale. (Mamulea 2001). Dacă acest concept de *cultură globală* permite funcționarea a trei perspective - „(a) ca fiind o cultură națională care tinde să se difuzeze agresiv și să colonizeze culturile locale (este perspectiva globalizării ca imperialism cultural); (b) ca fiind o cultură de tipul "melting pot", care adună și restructurează, în același creuzet, elemente culturale din cele mai diferite ca apartenență. Este viziunea culturii globale ca *sinteză* a culturilor locale; (c) ca fiind o cultură transnațională, aflată în relație biunivocă cu culturile locale” (Mamulea 2001), și determină trei tipuri de reacție, conceptul de *transnaționalism*, pe de altă parte, conturează mult mai adecvat situarea scriitorilor exilați, precum Norman Manea, în arii culturale – înțelese ca arii de graniță, de interferență între două sau mai multe culturi. *Periferizarea centrului* (Mamulea 2001) și *deteritorializarea* (Mamulea 2001) sunt, și ele, concepte care surprind tendința actuală de recalibrare a raportului *centru-margine*, de situare a scriitorului exilat în raporturi ex-centrice atât cu spațiul de adopție cât și cu cel de origine.

III. *Nomadismul ca matrice cultural - identitară a scriitorului exilat. Cazul Norman Manea*

Într-un interviu acordat Eliannei Kan, Norman Manea descrie etapele dificile ale acomodării sale, ca scriitor român, la specificitatea unei noi culturi. Negocierea cu noul vehicul lingvistic reprezintă, din punctul de vedere al scriitorului al cărui eu profund se exprimă, așa cum însuși afirma, doar în limba română, o reconfigurare identitară obligatorie. Ca *writer in exile* sau ca *exile writing* – și sunt, acestea, clișee identitare pe care Manea le respinge așa cum respinsese înainte și alte etichete identitare – în spațiul american de cultură, trebuie să renunțe la acel univers comun de discurs pe care îl avea cu cititorul român, ca și cu cel vorbitor al unei limbi latine, în genere, și să adopte deschiderea democratică a Americii, dar și datele unui alt pact de colaborare cu cititorul. (Kan 2014)

Sucesiunea de *interviuri narrative* pe care volumul *Textul nomad* (Manea 2006) le conține și le oferă publicului român stă, din capul locului, sub semnul acestui alt statut al scriitorului exilat. Marcat – pozitiv sau negativ – de eseul *Felix culpa* și de istoricul receptării acestuia în România și în afara ei, Norman Manea își integrează toate experiențele existențiale în vârste și avataruri ale scriiturii pe care *Textul nomad* le poartă explicit, ori în straturile de profunzime ale narațiunii identitare re-structurate pe coordonatele a ceea ce Jean Royer numește *entretien littéraire* (Royer 1986). „Experiența dislocării din spațiul de origine” (Șimonca 2013) duce, și în acest caz, la instituirea unei *patrii de hârtie* (Sălcudeanu 2003) care, păstrătoare a datelor identitare celor mai puternice, tinde să ocupe aproape întreg spațiul imaginarului individual. Pe de altă parte, dialogul identitar al *nomadului*, al *outsider-ului* cu lumea americană eteroclită și contrastantă resituează *marginalitatea*, înțeleasă ca *modus vivendi* asumat, pe pozițiile unei experiențe lăuntrice și creatoare fondatoare, opusă superficialității.

Și tot *nomadismul* este marca fundamentală a scriiturii căreia exilul îi oferă posibilitatea distanțării necesare unei re-lecturi identitare și unei *ego-narațiuni* în trepte. Potrivit Mihaelei Șimonca, pe al cărei studiu îl comentăm aici, prima *fațetă a identității* o reprezintă *traseul deportării*, a doua echivalează *adevărului integral*, expus în eseul *Felix*

culpa, a treia construiește o lume pe dos, în care sunt conotate pozitiv *incertitudinea*, *dezrădăcinarea*, *identitatea fragmentată*, iar lumea își pierde coerența, devenind spectacol de circ. Sublimând toate acestea în scriitură, Manea transformă, într-adevăr, actul creator în „condiție metafizică de supraviețuire” și „ține în frâu hibridul format din mai multe euri” pe care exilul le potențează (Șimonca 2013). Și pune totul sub semnul *huliganismului* simbolic, înțeles drept act de lucidă și demnă *marginalizare*, și concretizat ca figură auctorială și ca provocare adresată lectorului ne-român (Călinescu 2008).

Rezonând profund, în ființă, cu nucleele semantice ale limbii române – acel concept pur imaterial, spiritual, poetic de care vorbește Eugène van Itterbeck (Itterbeck 2007) – Manea rămâne *an inner outsider*, caracterizat, în termenii Katarzynei Jerzak, prin „this sense of simultaneous dispossession and extension of one's estate” – drept marcă a exilului iudaic. (Jerzak 2008)

IV. *Interviul narativ - ipostaziere multiplă a textului (texturii) nomad(e)*

Textul nomad (Manea 2006), culegere care continuă seria de interviuri din volumul *Casa melcului* (Manea 1999), reprezintă, în opinia lui Norman Manea, o dezbatere culturală ce „reflectă, probabil, sensibilitatea alertată a exilatului, disputată de trinomul identității sale plurivalente, într-o vreme de neliniște și acute tensiuni globale, raportarea sa la realitățile diferite, adesea contradictorii, dar nu lipsite de legătură, care îl definesc – surse și ale scrisului său, firește, fie că ar fi vorba de proză, fie de publicistică.” (Manea 2006: 6). Temele majore ale *scriiturii nomade* sunt enumerate de protagonistul *interviurilor narative* care compun volumul și propun, cititorului român, un pact de lectură și o cheie de intrare în text. Este vorba despre *biografia scrisului*, marcată de etapele căutărilor identitare ale *nomadului* simbolic, și despre limba - *casă a melcului*, „în care nomadul își caută expresia.” (Manea 2006: 6)

Semnificativ în cel mai înalt grad, titlul volumului este simultan o metaforă a exilului – și a exilatului – și o *punere în abis* a a structurii cărții, o reflectare a transferului semantic ce se face între *nomadismul* simbolic – *modus vivendi* care suprapune istoria devenirii semantice a termenului *exil*, începând cu exilul iudaic, peste exilul scriitorului Norman Manea – și peste scriitura ce-l poartă. Fragmentarismul și arhitectura rizomatică a cărții schițează, totodată, *deteritorializarea*, ca marcă a spațiului socio-cultural post-istoric, și identitatea fragmentată a *huliganului* pentru care coerența lumii s-a redus – s-a redimensionat - drept coerență superior semantică a textului.

Ceilalți – interviatorii – ilustrează fie și parțial *nomadismul*, în moduri diferite: etnic, prin vehiculul lingvistic pe care îl folosesc, prin situarea geografică, prin statutul de traducător ori prin circulația dintr-o cultură în alta. Ca profesii, sunt cu toții spirite înrudite, deschise dialogului cultural pe ale cărui coordonate se contruiește actorul public Norman Manea – și ipostazele sale scripturale –, sunt critici literari, de teatru și film, jurnaliști, scriitori, traducători, profesori și cercetători ai literaturii românești și străine (Gabriela Adameșteanu, Aura Christi, Carmen Mușat, Marta Petreu, Ion Simuț, Rodica Binder, Carles Barba, Sean Cotter, Saul Carmel, Antonio Gnoli, Ina Hartwig, Edward Kanterian, Radu Hervian etc.)

Sumarul volumului aduce în discuție, prin titlurile specifice (*Martor și scriitor*, *Acolo și aici*, *Exilul supraetajat*, *În cochilie*, *Patria – ca ficțiune*, *Întoarcerea huliganului*, *Memorie și exil*, *Individul și istoria* etc.), problema raportului etic-estetic, chestiunea iudaismului, a exilului în spațiul alterității radicale – *America celor o mie de Americi* – a creației și a limbii române, ca lăcaș al eului profund, a patriei abandonate și care supraviețuiește în ficțiune. Structura de suprafață a cărții este una cronologică, însă coroborarea semnificației titlurilor și caracterul iterativ al temelor abordate în cadrul interviurilor propune o dublă lectură. Sintagmatică, corelativă aspectului de rețea cu câteva noduri semantice proeminente mereu

insolitate prin circularitatea structurantă a discursului. Și paradigmatică, adică de profunzime, care împacă retractilitatea atitudinală imanentă scriitorului trăitor sub dictatură cu imersia periodică în sine însuși, în scopul recuperării rădăcinilor identitare fondatoare și al reactualizării acestora ca narațiune mereu remodelată de conjuncturile externe.

Constantele identitare ce alcătuiesc polul *idem* sunt, astfel, mereu nuanțate de factorii exteriori ce concură la recalibrarea componentelor polului *ipse* (Ricoeur 1990) și se regăsesc în scriitură ca re-formulare permanentă a existenței hibride în cadrul căreia etica scrisului și a trăirii, ca și estetica re-amintirii, se nutresc reciproc.

Câteva figuri de intervievatori se constituie în voci puternice ale cărții, ce gravitează în jurul nucleului de profunde iradiieri semantice – eul auctorial central ce funcționează ca proiecție identitară și al cărui nume se regăsește pe coperta volumului. Ele sunt, cu toatele, indiferent de ponderea cantitativă pe care o dețin în paginile culegerii, sau la nivelul chestionarului elaborat, construcții textuale cu efect specular în raport cu eul central al scriiturii, în ale căror fețe prismatice se reflectă și se amplifică mărci identitare auctoriale. În acest mod, deschiderile transculturale multiple pe care le dobândesc temele scriiturii lui Norman Manea concură la a elabora un profil scriptural auctorial fundamentat pe dispunerea unității sinelui în diversitatea conjuncturală a eurilor care, prin prisma interviului văzut ca *mediator cultural*, își redimensionează permanent contururile identitare, și le clarifică, și le asumă în raportarea deschisă la alteritatea reprezentată de intervievatori.

Dialogul cu romancierul și criticul Peter Sourian aduce în discuție, de la bun început, chestiunea răspunderii morale a scriitorului – martor al istoriei, ca și relația dintre acesta și ficțiunea literară, în raport cu onestitatea artistică ce nu se cuvine să aibă în vedere decât valoarea estetică, prețuită la modul absolut. Acesta este motivul pentru care Norman Manea se revendică, în calitatea sa de scriitor, doar de la valoarea intrinsecă a textelor sale. De vreme ce suferința exilatului nu poate fi percepută de către vestici decât ca un concept abstract, ea se cuvine să rămână astfel și, în cazul particular al scriitorului de etnie evreiască, să nu se transforme în miză și cutie de rezonanță a *insolubilei chestiuni evreiești* sau a traumelor exilului: „Aș vrea să fiu apreciat « în ciuda suferinței mele, nu datorită ei ».” (Manea 2006: 23) Mai mult, exilul s-a dovedit a fi un spațiu simbolic de reconfigurare identitară pe fondul suferinței ca dat uman generalizat: „În secolul XX, în care dislocarea a fost atât de mare, a fi evreu poate avea un înțeles emblematic.” (Manea 2006: 27) Re-descoperirea evreității ca dat identitar fundamental echivalează cu redimensionarea componentelor ființei pe coordonatele umanității generice: „Faptul că am devenit evreu nu înseamnă o îngustare, ci o lărgire, o perspectivă mai umană.” (Manea 2006: 29)

Pentru un scriitor, exilul implică o truață fundamentală – imposibilitatea de a mai susține pactul de lectură în datele lui inițiale. Adoptarea unor referințe culturale și acomodarea la așteptările unui alt public cititor se convertește, afirmă Norman Manea în interviul acordat lui Ciprian Iancu, redactor al ziarului *The Bard Observer*, într-o stare de acută *schizofrenie lingvistică* (Manea 2006: 36) și identitară: „Confruntarea cu exilul a fost o experiență esențială, crucială. Ești supus unei provocări dure, obligat să-ți revizuiești valorile, să abordezi o atitudine critică față de propria biografie anterioară.” (Manea 2006: 37)

Nu altfel se pune chestiunea evreității în cazuri celebre precum al vienezului Freud, al parizianului Proust ori al praghezului Kafka. Ultimii doi sunt, înainte de orice, scriitori ale căror opere fac parte din canonul literar universal. În ce măsură memoria culturală care-i informează se revendică de la mărcile identitare ale evreității, în ce măsură textele lor sublimează o situație existențială de oriunde și de oricând, și totuși particulară, sunt întrebări a căror relevanță pălește în raport cu miza estetică. Și, întrucât *literatura este specificitate* (Manea 2006: 49), Kafka, considerat modelul arhetipal al exilatului, ilustrează particularitățile exilului lăuntric și, totodată, forța creatoare a retractilității marginalului conștient de precaritatea condiției umane și de singurătatea/singularitatea creatorului: „Văd în acest exil

nu doar prețul adesea exorbitant plătit pentru a fi tu însuși, ci și o misterioasă, admirabilă forță umană, sfidând zădărnicia, deși perfect conștientă, tragic conștientă, de efemeritate și zădărnicie. Eroismul marginalității care se re-centrează, dureros, exaltant, în chiar miezul dramei umane.” (Manea 2006: 51) Similaritatea cu situația de intelectual est-european, este, în acest caz, evidentă.

Secvențele *interviului narativ* amplu care îi așază față în față pe Norman Manea și Edward Kanterian, în volumul intitulat *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian* (Manea 2010) se corelează, în *Textul nomad*, problemei dificilei relații *identitate – alteritate*, aici și *acolo*, *sine* și *celălalt*. Transculturalitatea rezolvă controversata chestiune a raportului *centru – margine* și obligă la reconsiderări ale sistemelor divergente de valori prin prisma marjei de toleranță generos-simpatetică a intelectualului format sub dictatură.

Admirator deschis al Berlinului occidental – enclavă a dialogului multinațional, înainte de căderea Zidului (Manea 2006: 66) – poate și pe o filieră bucovineană motivată biografic – Manea compară nevoia structurală de ordine a lumii germane cu paradoxurile constitutive ale spațiului american, în care totul își are reversul său, într-o dinamică și eficiență democratic co-prezență a contrariilor: „Imposibilitatea totalitarismului aici nu înseamnă, neapărat, și totală absență a tendințelor sau chiar a enclavelor dogmatice, sectare, autoritare, existente oriunde. Consumismul, care face ravagii în multe zone ale cotidianului, este, și el, o deviată formă a « concreteței » ... sindromul « *political correctness* », deja virulent ridiculizat în multe dezbateri și cărți, dă viață nevoii de dogmă, de « instrucțiuni umanitare » de comportament, stimulate de retorica frecvent manipulată a compasiunii.” (Manea 2006: 56 – 57)

Chestionarul elaborat de Marta Petreu are în vedere, pentru scriitorul de limbă română, rezident în *lumea nouă*, forma optimă de adaptare la o altă realitate. Convertirea în valoare superior-pozitivă a stării de exil rezonează dureros cu non-apartenența impusă evreului perceput, de-a lungul istoriei, ca *outsider*-ul prin excelență: „O scriitoare română mi-a scris, acum câteva luni, câteva rânduri în care încerca să restabilească un dialog cu mine și în care spunea că provenim din aceeași cultură dar și din două culturi diferite, iar eu – spunea ea – trăiesc în România și tu trăiești la mare distanță, într-o altă lume. Nu m-a frapat atât partea a doua, cât prima parte, și trecând de primul șoc – (totdeauna evreul se simte agresat că nu « aparține ») – am făcut un pas înapoi și mi-am zis: poate că are dreptate.” (Manea 2006: 74)

Cu romanciera Gabriela Adameșteanu Norman Manea discută despre creuzetul multicultural al Americii și re-trasează coordonatele unei etape relativ recente a narațiunii sale identitare, chestionarul focalizându-se pe momente-cheie ale contemporaneității, pe care scriitorul le comentează cu luciditatea și cu acuitatea specifice intelectualului estic. Așa se face că opțiunea studenților de la Bard College de a rămâne la cursuri în perioada evenimentelor tragice de la 11 septembrie 2001, exprimată democratic, prin vot, este un act de normalitate, specific *lumii noi*, diversității etnice, religioase, lingvistice, culturale și terminologice: „Se pare că spectaculosul măcel din America, considerat de unii drept «postmodern», a întetit și dezbaterile erudiților despre relația dintre *pomo* (postmodernismul care ar relativiza adevărul și realitatea) și *poco* (postcolonialismul care neagă existența culturii occidentale, cerând o abordare centrifugă, dar inclusivă, «globală» a tuturor culturilor lumii).” (Manea 2006: 94 – 95) Disputa metalingvistică este, și ea, o fațetă a relativismului democratic al raportului dintre teorie și practică. În fond, doar în lumea *corectitudinii politice* un om de afaceri negru poate refuza favorizarea specifică și poate invoca, în numele unei egalități reale de șanse, competițiile sociale de tip *colorblind* și *colorless*. (Manea 2006: 97)

Dacă în interviul acordat, în 1996, Rodică Binder, Norman Manea schițează un scurt istoric al victoriilor și al eșecurilor scriitorilor exilați de a se adapta la spațiul cultural de adopție și semnalează, în regim metadiscursiv, marca distinctivă a amprente sale stilistice [„O foarte interesantă cronică la cartea mea *Octombrie, ora opt*, publicată acum câțiva ani

într-un ziar britanic, *The Independent*, opina că acest tip de experiență existențială și literară cere o « gramatică fracturată ». Este vorba deci de un stil care e poate mai convulsiv, mai expresionist, dar care traduce ceea ce ați spus: fisura, ruptura...” (Manea 2006: 115)], în dialogul cu criticul literar Ion Simuț, promotor al revizuirilor canonice actuale, Manea fabulează, dezinvolt–ironic, pe tema presupusei conspirații evreiești care i-a adus scriitorului atâtea și atâtea premii literare, precum și un loc călduț la Bard College (Manea 2006: 123) Delicata și jenanta problemă a reprezentantului României la candidaturile nobelizate pe literatură, pe care Ion Simuț o propune insistent în chestionarul elaborat parcă pentru a viza cu precădere aspecte incomode din biografia creatoare a americanizatului scriitor român, îl obligă pe acesta din urmă să devieze, când și când, de la răspunsurile directe, tranșante, pentru a explica limpede condițiile de editare, de publicare și de vandabilitate a obiectului–carte pe piața americană. Solicitat să măsoare cota României în Statele Unite, Manea insistă asupra valorii în sine a operei literare – a se vedea elogiul pe care îl face triadei de aur – Brâncuși, Enescu, Ionescu (Manea 2006: 130 – 131) – și asupra eforturilor pe care intelectualii ori artiștii români le-au făcut, cu succes, pentru a se afirma în alte spații decât cel de origine.

În creuzetul multiethnic al Americii, clișeizarea și standardizarea îi pândesc și pe scriitori, în pericol de a li se atașa etichete precum: *black writer*, *conservative writer*, *lesbian writer*, *catholic writer*, *jewish writer*, *woman writer* etc. (Manea 2006: 133). Dicolu de toate acestea, elementul ireductibil al identității creatoare rămâne limba: „Limba este, până la urmă, locuința, patria, refugiul, cochilia, dar și nebuloasa creatoare în care scriitorul își caută vocea, tema, amprenta artistică, în care experimentează articulările mobile ale eului său și ale lumii.” (Manea 2006: 133 – 134) Spațiu al rădăcinilor și al derivelor identitare, osatură a memoriei culturale din care se nutresc ipostazele eului auctorial *nomad*, refugiu lăuntric și adăpost post-exilic, limba română rămâne categorie intrinsecă eului profund. Ipotezele diferite, fațetele de suprafață ale acestui eu profund s-au metisat și a rezultat un *hibrid cultural* conștient de sine însuși, de propria sa multiplicitate amendabilă doar prin scriitură. Aici, în dialogul cu Ion Simuț, Norman Manea își re-citește biografia ca pe o cronologie accidentată, ale cărei componente, suprapuse și măsurate cu înțelepciune, trasează harta lăuntrică a devenirii sale creatoare. Nodurile de maximă tensiune interioară s-au convertit, treptat, în nuclee de potențialități semantice infinite, susceptibile de a se lăsa mereu re-scrise, și niciodată în pericol de a-și epuiza virtualitățile identitare – simbolice. Cu alte cuvinte, răsturnările biografice devin „« puncte de inflexiune » care concentrează, în dinamica fluxului narativ, pulsațiile contradictorii ale mediului și ale propriului eu.” (Manea 2006: 137)

(Post)Modernitatea scriiturii eului costă în arhitectura de tip rețea (care nu se revendică de la structura narațiunii postmoderne, deși preia aspectul rizomatic al acesteia, ci de la coordonatele biografiei umane și creatoare a autorului), tributară unei poetici particulare, centrate pe disponibilitatea biograficului de a genera literatură: „Am început, între timp, lucrul la un roman care testează, de asemeni, un dialog, nu neapărat între autenticitatea documentară și ficțiunea speculativă, ci între autenticitatea epică și imersia (analitică) în interioritate, în golurile dintre evenimente, în spațiul-timp de desubtul epicului care dezvoltă trama narativă.” (Manea 2006: 142)

Decernarea Premiului Nonino a prilejuit, în 2002, o serie de interviuri în cadrul cărora scriitorul își re-scrie etapele biografiei creatoare cu dezinvoltura celui obișnuit cu recunoașterea internațională a valorii estetice a textelor sale, a relevanței acestora în raport cu mișcarea ideilor literare în post-istorie. Modest, însă bine racordat la sistemul de valori al contemporaneității, Norman Manea apreciază cu justă măsură impactul și efectele premiului: „Cum spuneam, laurii sunt doar un moment de pauză festivă care întrerupe rutina zilnică. Nu sunt nici atât de naiv ca să dilat peste măsură importanța premiului, nici atât de sceptic încât să-l refuz, minimalizez sau ignor.” (Manea 2006: 150)

Iar în interviul acordat Mariei Nadotti reia chestiunea raportului *centru – margine*, în sensul inutilității căutării nostalgice a celui dintâi într-o lume post-istorică – sau post-pascaliană – în cadrul căreia *marginalitatea* s-a suprapus, ca *modus vivendi*, condiției umane înseși. *Des-centrarea, de-teritorializarea* devin cvasi-sinonime cu exilul și cu *huliganismul* simbolic, acoperind intervalul semantic ce are, la unul dintre cei doi poli, rezerva scriitorului lucid față de orice fel de restricție ori manipulare ideologică, iar la celălalt, ascendența socio-culturală a conceptelor slabe ale postmodernismului.

„Sunt un scriitor pierdut în, sau recuperat prin traducere” (Manea 2006: 185), afirmă scriitorul în dialogul cu Sean Cotter, ce elaborează, la două mâini, o istorie a regăsirii de sine prin traducere. Relația cu țara de origine și supraviețuirea literară se suprapun, în procesul traducerii, înțeleasă atât ca translare identitară și simbolică renaștere, cât și ca luptă constantă cu limba engleză – limba impersonală, *globalizată a lumii noi*.

Spațiul american de cultură îl obligă pe exilat să se adapteze unui nou canon, unui alt sistem socio-cultural de valori, unei alte maniere de a gândi și de a concepe literatura. Specificitatea plurisemantică și incidența fertilă a vagului, a ne-spusului, din limba română literară, universul comun de discurs cu lectorul român din timpul și de după perioada dictaturii comuniste se pierd, în mare măsură, în favoarea pragmatismului limbii engleze și a orizontului de așteptare al cititorului american (Manea 2006: 189 – 190)

Cazul particular al receptării *Plicului negru* (Manea 1986) este semnificativ. Cartea, după cum arată chiar autorul ei, *a rămas încifrată* pentru publicul american - care nu deține *codul de complicitate* autor – cititor – și, din acest motiv, ar putea să pară destul de stranie, dacă nu exotică, cititorului american. Pe de altă parte, traumele lingvistice și emoționale pe care exilul le determină sunt parte a unei aventuri existențiale unice, în care *noua osmoză*, re-construirea de sine și re-organizarea datelor narațiunii identitare recalibrează ființa și oferă noi teme de meditație scriitorului proaspăt acceptat într-o lume căreia, și el, *îi deține parțial codul*.

Dacă la prima vedere trauma dislocării și deposedării pare să echivaleze unui nou Holocaust, în *lumea nouă* există o serie de aspecte pozitive ale exilului. Cum ar fi asimilarea traducerii cu o formă inedită de autocritică și de supra-evaluare lucidă a scriiturii proprii - „Traducerea se poate dovedi, uneori, cum spuneau romanticii, cea mai bună critică literară; ești forțat să descoperi unde textul pare infirm, improvizat, slab.” (Manea 2006: 203) Raportul dintre limba română, ca limbă a interiorității, și engleza americană, în care scriitorul-chiriaș s-a transferat, este unul de coabitare tensionată, însă în mod inedit fertilă. Ziceri vechi românești, care păreau uitate, sunt actualizate de memoria culturală vie, sau se instalează o osmoză lingvistică *sui-generis*: „Expresii englezești inexistente în limba română caracterizează mai bine o anumită situație, la fel – expresii românești fără echivalent în engleză. Ajungi, cu timpul, să apelezi la formule idiomatice din ambele limbi.” (Manea 2006: 205)

Comentând, pe baza chestionarului elaborat de Rodica Binder, relația dintre un scriitor și textele sale, temele fundamentale ale operei – fie acestea exil, Holocaust sau altele – precum și limbajul – vehicul, Manea insistă asupra irelevanței celor dintâi în raport cu valoarea estetică intrinsecă și asupra importanței covârșitoare a limbii române, ca expresie a suferinței sublimat estetic: „Viața mea este în limbă, asta este ce mi s-a dat. Am încercat, după cum știți, și alte profesii. Consolarea, suferința și terapia au venit din această zonă. Rămân în ea, este destinul meu.” (Manea 2006: 260) Clarificarea semantic – existențială a suferinței, extremismele ideologico – politice, zonele de umbră sau de întuneric ale istoriei, toate își găsesc în literatură expresia și exorcizarea, potențate de pedagogia exilului – modalitate privilegiată de (auto)cunoaștere.

Țara depărtată reprezintă o componentă biografică puternic amprentată afectiv, pe coordonatele memoriei culturale dar și ale eului biografic, este o ficțiune în care

supraviețuiesc secvențe importante din narațiunea identitară pe ale cărei contururi interviurile le luminează selectiv. România lui Norman Manea este, tocmai de aceea, un produs al memoriei afective și al scriiturii recuperatorii. Un spațiu lăuntric între ale cărui hotare eul profund își regăsește o parte din rădăcini (Manea 2006: 261). Din această perspectivă, sentimentul evreității - „Scriitorii evrei își apropie întrebările existenței cu mare tensiune ideatică, obsedantă tocmai pentru că viața, în tradiția iudaică, are cea mai mare valoare umană și nu ni se promite nimic dincolo de ea.” (Manea 2006: 277) – și valorizarea superioară a vieții, ca dar suprem făcut omului, depășesc conflictul ideologic și afectiv al tânărului Norman cu ghetoul evreiesc – reprezentat, concret și simbolic, de mama evreică. Și îl apropie, în spiritul *Întoarcerii huliganului*, de evreul de la Dunăre, izolat în demna lui credință în autoritatea morală a omului singur, neînregimentat ideologic – Mihail Sebastian.

Și din nou despre *insolubila chestiune evreiască* discută Marta Petreu și Norman Manea, pornind de la întrebările insidios-încitante ale celei dintâi și activând o componentă identitară problematică a scriitorului, recuzată mai întâi, asumată ulterior. Văzută ca un construct identitar etajat – istoric, cultural, religios – marcat de o sensibilitate individuală exacerbată la meandrele istoriei, evreitatea se corelează, la nivelul polului *idem*, cu amprenta culturală și lingvistică a spațiului românesc. Și cu o vocație creatoare specifică, potențată de libertatea de gândire a ateului – așa cum se declară scriitorul însuși – pentru care Dumnezeu care i-a dat naștere este, firește, o femeie: „Am spus și scris de câteva ori că dacă e să mi-l închipui pe Dumnezeu, n-am nici un motiv să mi-l închipui altfel decât ca pe mama mea. Din ea m-am născut.” (Manea 2006: 297)

Gabriela Adameșteanu scoate din nou la lumină actorul public, solicitat să răspundă unui *instrument de mediere* interlocuționară ce propune o perspectivă comparativă între accepțiunile termenului de *elită* – în spațiul românesc, european, și în cel al *lumii noi*. Impactul și rolul moral, statutul intelectualului, vizibilitatea socio-culturală a acestuia, eventual, rolul său de lider de opinie sunt chestiuni de acută actualitate ce trasează un portret al intervievatului însuși. Care privește lucrurile transcultural, dinspre satul global spre particularitățile socio-culturale zonale: „Intelectualul în arena publică – adesea, un scriitor – și-a cam pierdut rolul de *învățător* sau *tribun* al națiunii. Chiar și importanța morală. Și asta nu doar din cauza « trădării » de care vorbea Julien Benda în faimoasa sa carte, ci chiar prin mecanismul modernității și malaxorului publicității contemporane, care produce ierarhii efemere, mereu în schimbare, pe criterii de popularitate imediată.” (Manea 2006: 326 – 327) Fapt de natură să justifice acomodarea sa rapidă la *ritualul pedagogic american – colocvial* (Manea 2006: 329), între un instructor mai experimentat în practica analizei literare și un grup de dezbateri, animat de interesul pentru cunoaștere și de spirit critic.

Perspectiva transculturală deschide calea dialogului intercultural onest și permite, în sensul prezervării egal îndreptățite a mărcilor identitare motivate socio - cultural și geografic, promovarea literaturii române de valoare în *lumea nouă*. Pregătind o antologie de literatură română pentru o editură academică americană, Norman Manea speră ca, în calitate de *consulting editor*, „alături de Eco, Roth, Ozick, Pamuk, Oz, Simic pentru noua serie de traduceri a prestigioasei edituri Yale University Press” (Manea 2006: 340), să poată promova *literaturile Estului*.

Și, din nou, re-lecturile *Întoarcerii huliganului* se pot situa, în opinia noastră, în proximitatea unor potențiale cărți, așteptând să fie scrise, sau ca virtualități metatextuale sporite de procesul de telescopare a temelor majore ale *textului nomad*. Din această perspectivă, actorul social, prins între multiplele sale îndatoriri, și eul interior se regăsesc, îngemănați, ca parte a unei scriituri - „o structură literară incitantă, umor, lirism, joc, ironie, chiar și, uneori, o încă pulsativă și infantilă candoare.” (Manea 2006: 352)

Resorbția spaimelor, după modelul Paul Celan, sau exorcizarea lor prin scriitură, după modelul Mihail Sebastian, se corelează unei ultime serii de întrebări și răspunsuri care se

reorganizează, și de această dată, într-un *interview narativ* cu miză multiplă. Exilul, de pildă, cu pedagogia lui inerentă, „a obișnuinței cu moartea, dar și a unor parțiale regenerări și înnoiri benefice.” (Manea 2006: 366 – 367) *Întoarcerea* simbolică, de factură catabazică, din romanul indirect cunoscut dobândește, aici, o coloratură senină, detașat – nostalgică: mama, receptacol și exponent al iudaității ghetoului, și tatăl, „rezervat, ordonat, sever, pedant, de o mare decență și demnitate.” (Manea 2006: 369) Pe fondul traumei individuale, cu rădăcini mitico – simbolice, acutizată de exilul asumat și de exilul perpetuu, ca *mod de a fi în lume* al scriitorului, ipostaza *huliganică* se dovedește a fi, o dată în plus, o *quête* identitară fundamentală și o izbăvire. Adică o căutare estetică a formei narative potrivite pentru această re-inițiere în sine însuși, re-verificare a adevărilor eului și re-identificare cu o narațiune identitară căutată și validată în/prin literatură: „Am scris cu mare dificultate și multă vreme această carte. Tocmai pentru că implicarea emoțională era inevitabilă, căutarea unei structuri literare adecvate devenea încă mai importantă. Nu a fost ușor, am găsit-o abia când am avansat cu scrisul. Intrând în materia biografiei și, în același timp, în căutarea « estetică » a formei narative, am intrat într-o retrospectivă multiplicată, m-am « reinițiat », da, în mine însumi, în ceea ce au însemnat ceilalți pentru mine și ce a însemnat, de timpuriu, scrisul, o « izbăvire » de ceilalți și de mine însumi.” (Manea 2006: 380 – 381)

V. Concluzie

Parte a unei arhitecturi scripturale unice, *Textul nomad* nu ambiționează a se compara cu celebra și utopica *Le livre* mallarméană, ci se mulțumește cu statutul postmodern de *post-scriptum* – reflectare și remodelare obligatoriu estetică a lumii prin care scriitorul trece. *Povestea unei vieți – așa cum a fost scrisă* – adaugă, crede Norman Manea, „dacă nu revelații grandioase, măcar tușe și nuanțe noi, adesea tulburătoare, despre alte epoci și alte moravuri.” (Manea 2006: 386)

Referințe

Blondel, Maurice, *L'itinéraire philosophique de Maurice Blondel. Propos recueillis par Frédéric Lefebvre*, Ed. Spes, 1928.

Călinescu, Matei, *On Norman Manea's The Hooligan's Return*, în Alvin H. Rosenfeld (Ed.), *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press Bloomington • Indianapolis, 2008, p. 27 – 50.

Chamberland, Roger, *Interview 1 — Les chemins d'une réflexion profonde : entrevue avec Jean Royer*, în „Québec français”, n° 73, 1989, p. 74-76, disponibil la adresa <http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1222080/45282ac.html?vue=resume> – accesată la 2.08.2014.

Ethis, Emmanuel, *Le questionnaire, objet de médiation et fiction narrative*, 2003, disponibil la adresa <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2003/Ethis/ethis.pdf>. - accesată la 5.08.2014.

Hall, Stuart, *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, în A. D. King (Ed.), *Culture, Globalization and the World System*. Basingstoke, UK, Macmillan, p. 19 – 30, 1990.

Jerzak, Katarzyna, *Exile as Life after Death in the Writings of Henryk Grynberg and Norman Manea*, în Alvin H. Rosenfeld (Ed.), *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press Bloomington • Indianapolis, 2008, p. 75 – 91.

Kan, Eliana, *On Writing, the Illness and the Therapy: An Interview with Norman Manea*, disponibil la adresa <http://theamericanreader.com/on-writing-the-illness-and-the-therapy-an-interview-with-norman-manea/> - accesată la data de 1.09.2014.

Mamulea, Mona, *Globalizarea: o ipostază modernă a acculturației*, 2001, disponibil la adresa http://www.respiro.org/Issue17/Non_fiction/non_fiction_mamulea2.htm - accesată la 2.08.2014.

Manea, Norman, *Casa melcului*, Ed. Hasefer, 1999.

Manea, Norman, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Polirom, 2010.

Manea, Norman, *Plicul Negru*, Cartea românească, 1986.

Manea, Norman, *Textul nomad*, Ed. Hasefer, 2006.

Marotta, Vince, *The Multicultural, Intercultural and the Transcultural Subject*, în Fethi Mansouri, Boulou Ebanda de B'éri (Eds.), *Global Perspectives on the Politics of the Multiculturalism in the 21st Century. A Case Study Analysis*, Routledge, New York, 2014, p. 90 – 102, disponibil la adresa https://www.academia.edu/5305779/The_multicultural_intercultural_and_transcultural_subject?login=simoantofi@yahoo.com&email_was_taken=true – accesată la data de 2.08.2014.

Ortiz, Fernando, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, traducere de Harriet de Onís, Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

Royer, Jean, *De l'entretien*, în „Études françaises”, vol. 22, n° 3, 1986, p. 117-124, disponibil la adresa <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1986/v22/n3/036906ar.pdf> - accesată la 1.08.2014.

Royer, Jean, *Le paratonnerre de la littérature*, în „Québec français”, n° 73, 1989, p. 71-72, disponibil la adresa <http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1222080/45281ac.pdf> - accesată la 1.08.2014.

Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie*, Aula, Braşov, 2003.

Simion, Eugen, *Cartea vorbită. Pactul cordialității vigilente*, în „Cultura”, nr. 182 / 2008, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2875> – accesată la 10.09.2014.

Şimonca, Mihaela, *Identitate fracturată, exil și anamnesis. Norman Manea, scriitor al memoriei*, în „Observator cultural”, nr. 432 / 2013 – disponibil la adresa <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=20096> – accesată la data de 1.09.2014.

Van Itterbeck, Eugène, *În dialog cu Norman Manea*, în „Transilvania”, nr. 45/2007.

THE AGES OF FEMINITY. *IMAGINI FRUMOASE* – SIMONE DE BEAUVOIR

Cătălina-Aurora STOICA

University of Bucharest – Romanian Academy

Abstract: The present paper tries to rediscover a novel written by Simone de Beauvoir in 1966, Les Belles Images, through its female characters. Not once, the author of Le Deuxième Sexe was unfairly accused of denying her own femininity. All her fictional work represents a stage where the women, as part of different typologies, express themselves. Using this novel, which is not very frequented by the critics, the paper constructs the image of the same woman at different ages. Therefore, Dominique represents the woman between two ages, who is no longer young but who is neither old, meanwhile Laurence, the daughter, is the young image of the mother. Also, this paper follows the relationships established between different characters.

Keywords: Simone de Beauvoir, woman, age, relationship, character

Secolul XX a reprezentat începutul unei noi ere pentru femei. Ignorând evenimentele încadrabile în marea istorie, au existat multe altele, la fel de importante sau chiar mai importante, care au făcut posibilă schimbarea de paradigmă. Printre altele, s-au petrecut transformări majore în ceea ce privește existența de zi cu zi a reprezentantelor sexului frumos. Paleta schimbărilor este foarte largă: de la o mai mare libertate în ceea ce privește stilul de viață nou adoptat, la o conștientizare a sinelui. Femeile deveneau aproape egalele bărbaților luându-și o serie de libertăți care erau până nu demult de neînchipuit – fumatul în public de exemplu. Nu trebuie uitat felul în care a fost privită George Sand (pe numele ei real Lucile Aurore Dupin) atunci când apărea în public cu luleaua în colțul gurii, îmbrăcată în veșminte de inspirație bărbătească.

Apar din ce în ce mai multe figuri feminine în spațiul literar, școlite, care nu joacă doar rolul de figurante pe lângă marile personalități ale zilei (în speță reprezentanți de sex masculin). De asemenea, literatura scrisă de acestea nu va mai fi una de alcov, ci va trata teme foarte actuale, de maximă intensitate. O astfel de scriere este unul din romanele Simonei de Beauvoir, *Imagini frumoase*, pe care îl voi analiza în continuare urmărind cele două figuri feminine. Aceasta nu doar că va apela la realitățile zilei pentru a-și crea bucata de literatură (pilula contraceptivă, divorțul, mondializarea etc.), dar va reinventa tipologii deja cunoscute ale feminității, oferindu-le noi valențe, desăvârșindu-le.

Imagini frumoase, romanul lui Simone de Beauvoir, este opera în care feminista ilustrează diferite vârste ale feminității, precum și a situațiilor, statutelor de tot felul prin care o femeie trece de-a lungul vieții.

Romanul se deschide cu imaginea Dominicăi, aceasta ilustrând feminitatea ajunsă la maturitate. Avem de-a face cu o femeie mondenă, cochetă, care se dovedește a fi o gazdă ca nimeni alta, potrivindu-se perfect în decorul luxos al fermei lui Gilbert Dufrène, partenerul ei de viață. Dominique este o prezență răpitoare, care nu-și arată adevărata vârstă: „... foarte suplă în pantalonii ei negri și-n bluza frapantă, cu părul deschis, jumătate alb, jumătate blond, din spate i-ai da treizeci de ani.” (Beauvoir, 1973: 7) Este o prezență plăcută, înzestrată cu bun-gust și simț estetic. Femeia anilor '60 (romanul a apărut în 1966) este sigură pe ea, lipsită de inhibiții, cameleonică aproape.

Este o femeie puternică, care a răzbit, și-a atins prin propriile forțe scopurile pe care și le-a fixat, chiar dacă gurile rele o acuză de oportunism: „« Dominique Langlois a făcut carieră datorită lui Gilbert Mortier » [...] Ei spun și că [...] mama a pus gheara pe Gilbert din interes: fără el nu și-ar fi putut permite casa asta, călătoriile...” (Beauvoir, 1973: 8-9) Chiar dacă împlinirea prin intermediul bărbatului devenise în acele timpuri deja o chestiune desuetă, Dominique îi datorează lui Gilbert, nu bunăstarea materială sau parvenirea într-o poziție mai bună, așa cum este acuzată, ci transformarea ei într-o persoană mai puternică și mai sigură pe ea.

„A intrat la radio pe ușa de serviciu, în '45, și-a parvenit dând din coate, trăgând ca un cal, călcându-i în picioare pe cei care o incomodau.” (Beauvoir, 1973: 9) Aceasta este descrierea pe care Laurence, cea de-a doua figură feminină a romanului, i-o face Dominicăi. Ea, conform pasajului acesta, pare o femeie voluntară, care nu se dă în lături de la nimic pentru a-și atinge țelurile. Relația dintre cele două femei, mamă și fiică, este una destul de tensionată. Laurence își învinuiește mama pentru despărțirea de tatăl său, de care se simțea foarte apropiată și chiar într-o oarecare consonanță.

Chiar dacă Laurence nu este foarte apropiată de mama ei, nu poate să nu se îngrijoreze la gândul că Dominique va fi devastată la aflarea veștii că Gilbert o părăsește după o relație de șapte ani. Însă, aceasta fiind o persoană puternică va trece cu eleganță și decență peste evenimentele neplăcute care o umilesc ca femeie: „E orgolioasă, puternică. [...] Are să sufere, dar orgoliul are s-o salveze. Rol dificil dar frumos: femeia care suportă cu eleganță o despărțire. Are să se țină cu n-versunare de lucru, are să-și ia un amant nou...” (Beauvoir, 1973: 50) Reacția Dominicăi la aflarea veștii este una normală. Plânge mai mult din cauza frustrării pe care o resimte că va deveni de acum bătaia de joc a fostelor iubite ale lui Gilbert care și ele trecuseră, la un moment dat, prin aceeași situație pe care ea o traversează acum. Disperarea femeii se intensifică și pe fondul conștientizării faptului că pentru o femeie ajunsă la cincizeci de ani șansele, oportunitățile nu mai sunt aceleași ca în tinerețe.

Relația dintre mamă și fiică nu este dintre cele mai apropiate, Dominique fiind o persoană destul de rece, interesată de aparențe: „Tot ce atinge ea se preface în imagine...” (Beauvoir, 1973: 22). Chiar Laurence a căzut pradă acestei atingerii/priviri de Meduze, așa cum personajul mitologic împietrea orice muritor care o privea, așa Dominique transforma în imagine tot ceea ce atingea. Laurence își percepe propria mamă ca pe o perfectă străină: „Dominique pune-ntrebări din principiu, dar i s-ar părea indiscret ca Laurence să-i dea răspunsuri îngrijorătoare sau pur și simplu amănunțite.” (Beauvoir, 1973: 18). Relația lor pare a fi mai mult una de conveniență, de curtoazie, întrebările par a fi puse doar din delicatețe și au răspunsuri dinainte stabilite (la fel de delicate ca și întrebările). Așadar avem de-a face cu o relație mamă-fiică de suprafață.

Se prefigurează adevăratul motiv pentru care Dominique s-a despărțit de primul ei soț: mediocritatea. Ea, o femeie așa de puternică și de hotărâtă, nu putea întârzia prea mult lângă o persoană paseistă, fără dorința de a acționa, mediocră într-un cuvânt: „Ea nu-i iartă că a ajuns secretar-redactor la Cameră și nu marele avocat cu care crezuse că s-a măritat.” (Beauvoir, 1973: 15)

„Ce mutră am! O femeie care la vârsta mea muncește toată ziua și iese-n fiecare seară, s-a zis cu ea! Ar trebui să dorm.” (Beauvoir, 1973: 16). Femeie în fața oglinzii. Așa ar putea fi rezumat pasajul acesta prin intermediul căruia Simone de Beauvoir aduce în discuție o temă importantă, centrală aproape în literatura feminină: îmbătrânirea. „Laurence o privește pe maică-sa-n oglindă. Imaginea perfectă, ideală a unei femei care-mbătrânește. Dominique respinge imaginea asta. Pentru prima oară e dezumflată. Lovituri grele, boală, pe toate le-a ncerat. Și deodată i se ivește un fel de panică în ochi.” (Beauvoir, 1973: 16). De acum, se va spune despre ea și Gilbert: „La vârsta lor sunt o pereche frumoasă” (Beauvoir, 1973: 20). Lucru intolerabil pentru o femeie care simte, trăiește spaima trecerii inevitabile a timpului.

Teama de a îmbătrâni, de a deveni o umbră a ceea ce ai fost odată, până într-acolo încât să nu te mai recunoști o macină pe Dominique care simte presiunea trecerii timpului. Ea este conștientă de faptul că trebuie să facă eforturi suplimentare pentru a-l păstra pe Gilbert lângă ea. Acesta, în cinismul său nemăsurat, subliniază un aspect foarte important în ceea ce privește îmbătrânirea: „... o femeie la cincizeci și unu de ani e mai bătrână decât un bărbat de cincizeci și șase” (Beauvoir, 1973: 49)

Dominique va suferi drama de a fi părăsită, după șapte ani de relație, pentru o tânără de doar nouăsprezece ani. Astfel toate complexele, toate stările cauzate de înaintarea în vârstă, cu toate transformările care sunt implicate de acest fapt, se vor augmenta inevitabil. Nou-venita, intrusa cea tânără și fără sentimentul alterării propriei ființe va primi ceea ce ei i s-a refuzat în mod sistematic: statutul de soție, legitimarea relației cu Gilbert Dufrène.

Laurence este personajul cel mai bine conturat, având toate atributele pentru a crea o figură extrem de ofertantă în ceea ce privește o analiză asupra sufletului femeii moderne, cu o existență plină, în care rolurile pe care trebuie să le joace i se succed cu repeziciune. Cu o existență uneori angoasantă, aproape de a-și pierde propria identitate în multitudinea de roluri, ea este pe rând fiică, mamă, soție, amantă, femeie de carieră.

Laurence, femeia matură, este produsul dorințelor și frustrărilor mamei ei. Dominique a construit-o pe Laurence după chipul și asemănarea dorințelor ei. Proiectarea idealurilor mamei asupra copilului, acesta ajungând până la urmă să se identifice cu părintele, este o realitate des întâlnită. Dominique a ajuns până într-acolo încât să facă din Laurence o imagine: „Ea a fost întotdeauna o imagine. Dominique a avut grijă de asta, fascinată în copilărie de unele imagini atât de diferite din viața ei, ținând pe de-a-ntregul – cu toată inteligență și cu toată enorma ei energie – să astupe acest gol.” (p. 24)

Viața lui Laurence pare a fi perfectă. Este îndestulată, are două fetițe reușite, o căsnicie la fel de reușită, cel puțin în aparență. O imagine desăvârșită, dar cu toate acestea, cu multe momente anoste. Viața aceasta searbădă, care pare să n-o mulțumească pe Laurence, este animată din când în când doar de pasiune: „Într-o seară, întorcându-ne de la plimbare, deodată, în mașina oprită, gura lui peste gura mea, înflăcărarea, amețeala aceea. Atunci, zile și săptămâni, n-am mai fost o imagine, ci carne și sânge, plăcere.” (Beauvoir, 1973: 23)

Laurence încearcă să creeze pentru fetele ei un mediu aseptice, în care nenorocirile, nefericirile să nu existe, astfel perpetuând lucrurile pe care Dominique le-a făcut pentru ea pe când era copilă. Încearcă astfel o trunchiere a realității, să medieze fiicelor ei imaginea lumii

Încearcă să-și protejeze copilul de realitățile negative care îi înconjoară. Este o mamă răbdătoare, care îi răspunde fiicei sale, Catherine, la toate întrebările, conturând răspunsurile în așa fel încât să o și protejeze de nefericiri inutile. Cu toate acestea, ea este foarte ocupată, acaparată de muncă, de viață în general, încât nu poate supraveghea atent lecturile fiicei sale, lucru pe care și-l reproșează. Încearcă să-l implice și pe Jean-Charles în educația și viața copiilor, atitudine foarte diferită față de aceea din trecutul nu foarte îndepărtat când femeia era singura în grija căreia era lăsat copilul, tatălui distribuindu-se ca singur rol acela de a-i asigura acestuia bunăstarea materială. Simone de Beauvoir trece astfel în pagini de roman schimbările survenite în societate.

Laurence simte o apatie pe care nu o poate controla până într-acolo încât propria ei familie ajunge să-i fie indiferentă, îndepărtată. Acestea sunt prețurile pe care femeia modernă, care și-a câștigat o sumedenie de libertăți și egalități, trebuie să le plătească: angoase inexplicabile, depresii periodice. Surmenarea sensibilității duce la toate aceste lucruri, iar Laurence nu se află la prima experiență de acest gen: „Devine deodată indiferentă, distantă, ca și când n-ar fi rudă cu ei. Depresiunea pe care a avut-o acum cinci ani, i s-a explicat; o mulțime de femei tinere trec prin asemenea criză; Dominique a sfătuit-o să nu mai stea acasă, a sfătuit-o să lucreze, iar Jean-Charles a fost de acord când a văzut cât câștig. Acum n-am niciun motiv să mă lase nervii. Am mereu de lucru, lume-n jurul meu, sunt mulțumită de viața

pe care o duc. Nu, nu e niciun pericol. Totul e o chestiune de proastă dispoziție. Sunt sigură că și altora li se-ntâmplă de multe ori și nu fac din asta o dramă.” (Beauvoir, 1973: 20). Depresia se instalează pe fondul singurătății, sentimentului de inutilitate care rezidă din neaderența la o viață socială. Această criză prin care Laurence a trecut a fost depășită odată cu intrarea ei în câmpul muncii.

Starea de spirit dominantă a lui Laurence este plictiseala (o nouă resuscitate a *spleen*-ului incurabil). Simte că se plafonează odată cu căsnicia, cu grijile de fiecare zi, cu maternitatea. Toate acestea adăugate fondului ei interior instabil au determinat-o să se așeze în ariergardă. Uitarea de sine, delăsarea guvernează existența lui Laurence în interiorul căsătoriei: „Cum a dat îndărăt în primii ani de căsătorie, asta a-nțeles, cazul e clasic. Dragostea, maternitatea sunt un șoc emoțional violent când între inteligență și afectivitate încă nu s-a stabilit un echilibru armonios. Mi se părea că nu mai am niciun viitor [...]. Cerc vicios: mă neglijam, mă plictiseam și mă simțeam din ce în ce mai deposedată de mine.” (Beauvoir, 1973: 44). Acesta este primul atac direct, nevoalat, dar cu toate acestea, nu foarte virulent, împotriva maternității care te răpește pe tine de tine însăși. Maternitatea și căsătoria, aceste două idealuri ale femeilor de-a lungul timpului, se dovedesc a fi inoportune și chiar dăunătoare dacă apar în momentul în care femeia nu este suficient de matură, dacă nu a acumulat suficientă experiență.

Laurence, adulterina, este vitală, este total diferită de soția Laurence. Adulterul o ajută să își recâștige vitalitatea, pofta de a trăi la modul conștient și senzitiv. Senzația de a trăi periculos, la limita de a fi descoperită o reînsuflește.

Relația pe care o are cu Lucien, amantul său, este una tumultoasă, care o cosmuă dar care o face și să trăiască. Hotărârea de încetare a legăturii primejdioase este urmată întotdeauna de contopiri și mai violente, și mai pline de o energie regeneratoare. Laurence apreciază la Lucien tocmai ceea ce îl depărtează pe acesta de Jean-Charles. Iubește la cel dintâi felul în care o face să se simtă alături de el: *prețioasă*. Ea de fapt iubește reflecția ei în el, atunci când sunt împreună. Așadar, iubirea pentru un bărbat nu este altceva decât iubirea pentru ceea ce acesta te face să fii, să devii, pentru cum te face să te percepi în funcție de el.

Laurence, femeia de carieră, cunoaște și travaliul creării scrisului: „... la-nceput e totdeauna greu, atâtea clișee răsuflăte, atâtea capcane de ocolit.” (Beauvoir, 1973: 23). Foaia albă rămâne de multe ori imaculată, dar optimismul ei nu se stinge, știe că va ajunge să aștearnă pe hârtie cele mai iscusite texte publicitare. Va crea „imagini de hârtie” (Beauvoir, 1973: 23) Dar odată ce deprinderea va veni și acest proces, cel de creație va intra într-un soi de rutină a scurgerii egale a zilelor.

Om-nou, omul-modern este guvernat de paradoxuri. Atunci când nu muncește duce lipsa muncii, atunci când trebuie să muncească, gândurile îi zboară la cei de acasă: „« Asta-i condiția dureroasă a femeii care lucrează », își spune ea cu ironie. (Se simțea și mai nefericită când nu lucra.) Acasă, caută reclame. La slujbă se gândește la Catherine. De trei zile se gândește numai la asta.” (Beauvoir, 1973: 29)

Chiar dacă nu poate fi analizată ca făcând parte dintr-un șir al vârstelor feminității, fiind încă un copil, personajul Catherine este unul destul de interesant, prefigurând imaginea unei viitoare femei complexe, care încearcă o existență metafizică. Ea renunță la micile bucurii specifice copilăriei pentru a rămâne în compania cărților. Preferă claustrarea, fiind o fire introvertită, hipersensibilă. Cu naivitatea, ingenuitatea specifică copiilor, aflați în momentul în care sunt avizi de cunoaștere, Catherine ridică întrebări existențiale: „Mamă, de ce existăm?” (Beauvoir, 1973: 24) Copila reprezintă adevărata voce a Simonei de Beauvoir, acesteia fiindu-i cunoscută latura militantistă, activistă. Scriitoarea se folosește de acest mic artificiu – copilul neexperimentat, nealterat din punct de vedere al acumulării de experiențe – pentru a aduce o critică tuturor atrocităților. De asemenea, prin această întrebare aparent copilărească autoarea se plasează chiar în mijlocul mișcării existențialiste. Răspunsul venit

din partea mamei are rolul de a astâmpăra neliniștile din ochii copilului. Este răspunsul unui optimist : „Existăm ca să ne facem fericiți unii pe alții...” (Beauvoir, 1973: 24). Însă replica nu se lasă așteptată: „Dar oamenii care nu sunt fericiți de ce există?” (Beauvoir, 1973: 24).

Simone de Beauvoir își dozează acest personaj episodic cu stări, sentimente prin care și *la jeune fille rangée* a trecut și pe care le-a relatat, matură fiind, în primul său volum autobiografic, *Memoriile unei fete cuminți*. Autoarea, profund înzestrată cu un simț autoscopic, de sondare a eului profund, inserează astfel de pasaje autobiografice, cum sunt cele pe care le-am citat mai sus, chiar și în scrierile sale ficționale. Urmărirea lecturilor pe care micuța Catherine le avea, a anturajului din care aceasta făcea parte sunt reminiscențe ale copilăriei autoarei. Mama sa, Françoise, încercase, dar fără rezultat până la urmă, să-i supravegheze habitatul.

Imaginea Dominicăi nu este altceva decât imaginea de peste ani a lui Laurence. Acestea două reprezintă vârste diferite ale aceleiași feminități. Simone de Beauvoir, prin intermediul lui Laurence conturează noul tip de feminitate, cu tot ceea ce implică acesta, angoase, frustrări.

Bibliografie:

Beauvoir, Simone de, *Imagini frumoase*, Editura Univers, București, 1973

Beauvoir, Simone de, *Memoriile unei fete cuminți*, Editura Humanitas, București, 2011

Gobeil, Madeleine, *Les personnages féminins dans les romans de Simone de Beauvoir*, accesat în intervalul 03-10 noiembrie 2014 la adresa:

http://digitool.library.mcgill.ca/view/action/singleViewer.do?dvs=1416062027196~759&locale=ro_RO&show_metadata=false&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=6&adjacency=N&application=DIGITOOL-3&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

COMPARATIVE STUDY OF THE CONCEPTS REGARDING THE LITERARY HISTORY AND THE ROLE OF THE LITERARY HISTORIAN IN THE CASES OF NICOLAE IORGA, EUGEN LOVINESCU AND GEORGE CĂLINESCU

Roxana-Oana MÎNDRU

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: The concept of literary history in our country has known a long and sinous road before coming to embody the field that we know and study today. Along this road, a number of important figures took turns into molding it, by adding and substracting different components, shaping it to the form that we know today. From a history of culture, to a strict diferentiation between the field of literary criticism and literary history until a final merger of literary history and literary criticism, we have come to discovered that we can't write literary history without adding an estetic component and we can't do literary criticism without a certain chronology. This study is a short incursion into the history of the very concept of literary history in Romania and the personalities that had brought changes to this concept.

Keywords: concept, literature, history, culture, influence.

Conceptul, definiția și conținutul istoriei literare au suferit de-a lungul timpului numeroase modificări, adăugiri sau eliminări ale unor concepte, ajungându-se la ceea ce azi numim în genere, modelul călinescian.

Înainte să intrăm însă în acest studiu comparativ al concepțiilor acestor trei mari critici și istorici literari români, se cuvine să facem o serie de delimitări terminologice și să dăm în același timp o serie de definiții, la fel ca în primul capitol. Vom începe prin a defini, delimita și exemplifica o serie de concepte precum istoria literară, critica și estetica, termeni indispensabili demersului nostru. Astfel, definițiile care se dau azi acestor termeni și modul în care s-a ajuns la aceste definiții precum și legăturile de interdisciplinaritate și transdisciplinaritate existente între acestea reprezintă elemente foarte importante pentru studiul comparativ pe care ni l-am propus să-l facem.

Vom începe cu definiția criticii literare, relevând conexiunile acesteia cu celelalte discipline din domeniul literaturii. Astfel, definiția pe care o dăm azi criticii literare și care corespunde în mare celei concepute de René Wellek și Austin Warren în studiul lor, *Teoria literaturii*, publicat pentru prima dată în 1948, este aceea de activitate aplicată la opera literară pe care o analizează, comentează, caracterizează și valorizează mai ales sub unghi estetic. Critica literară se află în strânsă relație cu teoria literară și cu istoria literară. Critica literară descoperă și interpretează structura operelor literare, definind-o în esența ei, elucidează sensurile și semnificațiile ei, intenționalitatea și finalitatea ei originară. Totodată, critica literară integrează opera într-un sistem de relații cu alte opere, stabilind diverse condiționări ale acesteia, cadrul ei de referință și reconstituind-o ca pe un univers autonom. Ea apreciază operele sub unghi axiologic, descoperind valorile și scăderile acestora, prin intermediul discernământului critic și al judecății de valoare. Operele literare sunt consacrate ca structuri axiologice complexe, valorile etice, sociale, politice și morale fiind mediate prin criteriul estetic. Intenționalitatea critică este dublu fundamentată antropologic și axiologic. Punctul de plecare al procesului de valorizare critică trebuie căutat în structura valorilor artei ca produse finite care au căpătat existență prin funcționarea societății. Actul critic descoperă și nu creează valoarea, delimitând valoarea de non-valoare. Termenul de critică literară este

semnalat pentru prima oară de Scalinger, în 1580. Cu toate acestea, o activitate critică apare de fapt odată cu primele opere literare. De-a lungul timpului s-au dezvoltat numeroase tipuri de critică create de diverse școli sau curente critice cum ar fi formalismul rus, structuralismul, critica psihanalitică, critica tematistă, critica fenomenologică și multe altele¹.

Reputatul eseist și critic René Wellek sublinia că: „În studiul nostru special, distincția dintre teoria literară, critica literară și istoria literaturii sunt evident, cele mai importante. Este mai întâi distincția între un concept despre literatură ca ordine simultană și un concept despre literatură care o consideră în primul rând ca pe o serie de opere sistematizate în ordine cronologică și ca parte integrantă dintr-un proces istoric. Este apoi o distincție între cercetarea principiilor și criteriilor literaturii și cercetarea operelor literare concrete, fie că le studiem separat, fie că le studiem în ordine cronologică. Este potrivit să atragem atenția asupra unor astfel de distincții fie descriind ca teorie literară cercetarea principiilor literare, categoriilor sale, criticilor sale și așa mai departe, fie diferențiat studiind operele de artă concrete ca criteriu literar.”².

Istoria literaturii este diferențiată astfel de teoria literaturii după criteriul opoziției dintre simultan și sistematic, pe deoparte și istoric și succesiv pe de altă parte. În același timp, teoria literaturii devine o cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, în timp ce istoria și critica literară se referă la operele concrete, în succesiune și procesualitatea lor în cazul istoriei literare și static și separat în cazul criticii literare. Metodele istorice folosite ca funcții și o optică proprie sunt indispensabile întrucât stabilirea de categorii, principii, relații, nu poate ignora fluctuația, diversitatea și transformarea istorică. Teoria literaturii pornește de la diversitatea simultană sau succedă construirea categoriilor și relațiilor care desemnează continuitatea, evoluția, mișcarea. Astfel, nu se poate vorbi de stil literar fără a se supune unei interpretări comparative diversitatea și evoluția istorică a stilurilor sau nu se pot ignora formele diverse luate de curentele literare, înainte de a se propune o categorie de curent estetic viabil, sistematic³.

În același timp, istoria și critica literară ordonează și valorifică faptele de literatură pe baza cărora teoria își construiește conceptele și relațiile. La rândul lor, aceste concepte și relații sunt valorificate de istoria și critica literară. Teoreticianul literar operează cu valori consacrate, cercetate prealabil de istoricul sau de criticul literar.⁴

Principalele momente ale sistematizării gândirii estetice sunt legate de evoluția literaturii însăși, pentru că toți poeții și-au format opinii cu privire la propria artă, din cele mai vechi timpuri. Termenul de estetică este consacrat în secolul al XVIII-lea de Alexander Baumgarther. Data apariției esteticii literare se confundă cu cea a apariției esteticii. Generalizările despre artă au început de multă vreme și s-au sprijinit pe teoretizările literare. Teoria literaturii și estetica își au începuturile în dialogurile platonice, în *Poetica* lui Aristotel, în *Tratatul despre sublim* și în *Arta poetică* a lui Horațiu, pentru a se dezvolta odată cu poetica alexandrină sau cu cele ale Renașterii și Clasicismului. În aceste condiții, preocupările de poetică coexistă cu generalizările estetice și cu observațiile specifice literare. Este aproape imposibil să se separe în practică cele trei laturi ale cercetării literare, pentru că nici unul dintre criticii și istoricii literaturii existenți nu s-au sfiit să facă teoretizări⁵.

¹ Iulian Boldea, *Poetică și critică literară*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2008, pp. 3-4.

² René Wellek; Austin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, pp. 5-6.

³ Iulian Boldea, *Tendințe actuale în teoria literară*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2009, pp. 27-33.

⁴ *Ibidem*, pp.10-12.

⁵ *Ibidem*, pp.14-17.

În cele ce urmează, analizând concepția a trei mari critici și istorici ai literaturii, Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu și George Călinescu, vom demonstra cum, pe măsură ce definiția istoriei literare se conturează, elemente și metodologii din alte discipline literare precum critica și estetica literară se adaugă rând pe rând sau sunt date la o parte. Am putea spune că este imposibil să definim, să teoretizăm sau să exemplificăm conceptul de istorie a literaturii fără să fi făcut în prealabil o definirea a celorlalte discipline literare, fără a fi arătat metodologiile, evoluția și sistemul lor de relații și competențe ce le leagă sau le separă. Deorece, în principiu, la fel cum știința literaturii cuprinde disciplinar atât critica cât și istoria literară și teoria literaturii și istoria literară la rândul ei este compusă și se definește prin elemente de critică, teorie literară, estetică și chiar poetică, cel puțin în accepțiunea pe care i-o dăm azi.

Multă vreme istoria literaturii constituie un simplu și minor capitol al istoriei propriu-zise, precum la Voltaire, care îi dedică un capitol intitulat *Des Beux Arts*, în lucrarea sa intitulată *Siècle du Louis XIV*. Începuturile acestui concept constituie deci simple enumerări de cărți și autori sub formă de „anale”, mențiuni și repertorii biografice, „vieți ilustrate”, cataloage, inventare, dicționare, enciclopedii, culegeri de materiale documentare și bibliografice, „apologii” de diferite tipuri, manuale didactice, exegeze biblice etc.. Toate afirmă ideea care va fi trecută și istoriografiei romantice că operele literare aparțin trecutului, din a cărui uitare urmează să fie „salvate” de istorie, că opera literară este un dat istoric, un eveniment, o dată înscrisă în istorie, că această dată are o ascendență și o explicație prin istorie. În concluzie, în această perioadă se afirma că opera literară și istoria literară reprezintă capitol de istorie, obiect al istoriei, ce va fi studiat cu metode istorice⁶.

La această abordare inițială vin pozitivisti care aduc niște concepte noi care definesc istoria literară ca „știință” a faptelor literare și a cauzalității lor, cu o excluziune sau ignorare a evaluării estetice, de unde și radicala disociere de critica literară, împinsă în umbra. Istoria literară trebuie să descopere și să adune doar fapte literare, să culeagă despre ele toate documentele posibile, să cunoască și să reconstituie aceste fapte, să le restituie „așa cum au fost”, să le claseze cronologic în diferite perioade, școli, curente, generații, să ridice pe aceste baze explicațiile lor cauzale, „le comment et le pourquoi” („cum și de ce”) și să descopere legile și direcția evoluției literare. În toate aceste operații, textul rămâne obiectul unui act de cunoaștere, simplu document istoric, considerat și analizat ca atare. Exemplul românesc tipic al acestui gen de istoriografie literară este oferit de „factologiile” lui G. Bogdan-Duică⁷.

Printre principalele erori ale pozitivismului, după cum le identifică Adrian Marino în studiul său, „Istoria literară”, în ceea ce privește definirea și metodele aplicate istoriei literare se numără documentarismul, fragmentarismul, scientismul, evoluționismul, obiectivismul și indiferența estetică. Cele considerate cele mai grave sunt evoluționismul și indiferența estetică. Evoluționismul oferă iluzia dezvoltării literaturii în cadrul unei istorii naturale a spiritului. Pe de altă parte, indiferența estetică face imposibilă atitudinea adecvată în fața literaturii: receptarea și judecata estetică a operei, ca unitate și personalitate. Pozitivismul istoric ignoră elementele particulare, originale ale literaturii, interesându-se doar de notele comune sau fragmentare, integrabile unei serii. Obiectul studiului nu este realitatea literară a textelor, ci doar studiul heterogen al acestora⁸.

Cel care face trecerea de la pozitivism la metodă și definiție a istoriei literaturii, la realism este, la noi, Nicolae Iorga. El înțelege istoria literară ca fiind parte integrantă a istoriei culturii. Această abordare, deși insuficientă în opinia lui Adrian Marino, constituie totuși un real progres față de metodele pozitivistice. Primul care făcuse un pas în această direcție este

⁶ Adrian Marino, *Istoria literară*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, XX, Cluj, 1969, pp. 3-4.

⁷ *Ibidem*, p. 4.

⁸ *Ibidem*, p. 4.

Titu Maiorescu cu studii de critică și istorie literară. Istoria cultural-literară nu este posibilă decât într-o singură perioadă din istoria literaturii române și anume perioada în care Principatele Române se chinuiau încă să se adapteze la modernitate și să se acordeze la culturile occidentale, perioadă care a urmat cronologic celei a „formelor fără fond”. Nimic mai firesc deci, ca istoria literaturii să-și găsească loc în istoria culturii, „a artelor literare”, așa cum Francis Bacon a preconizat pentru prima dată în volumele II, III și IV ale *Advancement Learning* din 1603 și în volumul II din *Organum* din 1620. Marile colecții panoramice ale perioadei baroce, *Biblioteci*, *Elogii*, *Teatre*, *Pinacoteci*, *Tablouri* literare sunt elaborate din aceeași perspectivă mixtă. Nicolae Iorga vine în acest curent și spune: „Istoria literaturii unei epoci înseamnă istoria celor scrise în acea epocă”. Pe acest principiu el crează o istorie a literaturii care cuprinde și multe alte elemente în afara strict a operelor literare și a autorilor lor. Istoria literaturii la Iorga era parte componentă a istoriei scrisului și nu viceversa, care la rândul ei era parte componentă a istoriei culturii⁹.

Intuiția valorilor, Iorga a avut-o la cel mai înalt nivel, chiar dacă această facultate a fost uneori tulburată, abătută, împinsă la concesiuni sau de-a dreptul anulată atunci când a fost transformată în motiv de gelozie deformatoare. Nu e mai puțin adevărat însă, că de cele mai multe ori, a funcționat infailibil. Trebuie făcută însă o deosebire între intuiția valorilor limitată strict la valoarea estetică și între perspectiva mai largă în care, pe lângă valoarea estetică, se mai au în vedere și funcția etică sau culturală a unei activități umane. Din acest punct de vedere, simțul valorilor funcționa la Iorga în același fel în care a funcționat la eternul său model, Titu Maiorescu. Și pentru Maiorescu și pentru Iorga existau două categorii de valori: unele care își urmau traiectoria la mare înălțime, marcând prin prezența lor epoca, altele care alcătuiau soldații de rând ai unei bătălii culturale generale, care nu se putea totuși duce fără această armată cvasi-anonimă destinată a pieri în șanțul uitării. Iorga, ca și Maiorescu înaintea sa, nu a fost un istoric literar *per se*, ci mai degrabă un cronicar literar al vremii sale, preocupat să trieze valorile de non-valori. El a fost creatorul unei întregi ambianțe spirituale, al unui climat general de cultură. Dar această separare a valorilor de non-valori nu avea la bază un criteriu estetic. Ceea ce definea o adevărată valoare în opinia lui Iorga, era capacitatea acesteia de a influența epoca și de a crea epigoni. Deci valoarea unei opere literare stătea nu în esteticitatea acesteia, ci în capacitatea acesteia de a mișca masele. Elementul care conta era deci cel etic și social și nu în ultimul rând, cel istoric¹⁰.

Explicația acestui sistem de triere stă nu numai în personalitatea lui Iorga ci și în formația acestuia. Mulți presupun că acesta a avut o educație și o formație strict istorică, pe baza faptului că atât lucrarea sa de absolvire a universității cât și cea de doctorat au fost lucrări pe teme de istorie. Aceștia presupun că studiul istoriei literaturii și al criticii literare sunt la Iorga fie o pasiune personală, fie doar o extensie logică a studiului istoriei, știut fiind faptul că acesta a încercat mereu să scrie o istorie cât mai completă mergând mereu la surse, cercetând arhive, documente și mărturii, încercând să acopere o gamă cât mai largă de domenii și pe cât posibil, toate ramurile posibile ale istoriei. Aceasta este însă doar o justificare parțială a înclinației acestuia spre studiul literaturii și al istoriei acesteia. În realitate, formația lui Iorga este încă din start una dublă, de istoric și filolog, el absolvind Facultatea de Istorie și Litere a Universității din Iași¹¹.

Această dogmatizare a elementului social în literatură, precum și teoria valorilor pe care o impune, îl fac pe Iorga să îi respingă pe Arghezi și pe Rebreanu, în virtutea unei logici care îi ordona să îi dea la o parte pe cei care veneau să răstoarene ideile și dogmele pentru care Iorga lupta și care constituiau crezul său. Din același motiv se justifică și faptul că

⁹ *Ibidem*, p. 5.

¹⁰ Dan Zamfirescu, *N. Iorga- etape către o monografie*, Editura Eminescu, București, 1981, pp. 88-91.

¹¹ *Ibidem*, pp. 90-91.

argumentarea valorii unui scriitor să nu se facă întotdeauna în termeni criticii estetice, ci prin sublinierea trăsăturilor prin care aceștia instigau la cultură.

Spiritul critic al lui Iorga are o dublă formație, maioresciană și gheristă. Specificul structurii sale de istoric literar este acela că persoana criticului este altoită pe trunchiul unei vocații unice de istoric. Acest mod de a scrie istorie literară este inaugurat de Iorga în 1891, când publică studiile sale despre Nicolae Bălcescu și Nicolae Filimon. Cea dintâi formulare sistematică a concepției și metodei sale istorico-literare o găsim deja în introducerea la *Istoria literaturii române din secolul al XVIII-lea*. La baza acestei concepții stă ideea că „istoria literară este, cu anumite condiții proprii, un capitol al istoriei generale, cel puțin sub raport fundamental, căzând sub problematica teoretică și metodologică a celei din urmă.”¹²

Potrivit lui Iorga, o istorie literară nu e o banală galerie, o sală de expoziție, pe pereții neînsemnați ai căreia se atârnă conștiincios pânze răzlețe, unde bătrânul cleric este așezat lângă vioaia păstoriță iar eroul îmbrăcat în zale e pus lângă funcționarul la pensie care ține în mână tabachera anilor săi din urmă. O istorie literară trebuie să fixeze biografiile în mișcarea de idei a epocii, să pună în legătură cugetarea unuia cu gândirea generală a timpului. Istoria literară nu se poate înțelege la Iorga fără istoria culturală, ale cărei culmi le studiază cu deosebire în operele și în viața scriitorilor. Însă chiar dacă practic, Iorga reține simultan o istorie a literaturii și o istorie a culturii, fiindcă nimeni nu o mai face sau nu ar mai putea-o face ca el, el avea teoretic cel puțin noțiunea clară a caracterului distinct al celor două: „Dar a scrie o istorie literară și o istorie culturală nu e același lucru. Cea din urmă se ocupă de ceea ce a realizat în civilizație umanitatea dintr-un timp, într-o țară, ce dintâi cercetează cele mai înalte manifestări ale acestui proces de civilizație. Istoria culturală caută în istoria literară elemente pentru a înțelege spiritul unei epoci, sfărâmând strălucitoarea formă personală în care acest spirit se îmbracă la aleșii minții dintr-o epocă. Pe când istoria literară se ajută pentru a înțelege sufletul deosebit al acestor aleși.”¹³

Pe acest fond stabilit de Iorga, după câteva nume de mai mică amploare, vine să se așeze Eugen Lovinescu. Cu acesta, Iorga intrase într-o polemică privind un post de profesor universitar în cadrul Universității din București. Refuzul lui Iorga de a-și acorda suportul a fost motivul pentru care Lovinescu nu și-a îndeplinit niciodată cariera universitară. Rădăcinile acestui conflict dintre Iorga și Lovinescu se regăsesc în ideile pe care acesta le promovează, care vin să răstoarne ideile susținute de Iorga și care stătuseră în picioare vreme de aproape două decenii. Era cunoscut faptul că Iorga era foarte ferm în convingerile sale și că respingea deschis pe toți cei care veneau cu idei prea radicale, care ar fi putut răsturna sistemul creat de el.

Principalele teorii promovate de Lovinescu împotriva cărora Iorga s-a opus în mod deschis au fost sincronismul și teoria mutației valorilor. Astfel, în *Istoria civilizației române moderne*, Lovinescu definește principiul sincronismului în următorul fel: „Miezul sincronismului îl constituie principiul stimulare-simulare, cadrul teoretic este alimentat de sociologia psihologistă și finalistă a lui Gabriel Tarde, prin ideea de imitație ca lege universală a dezvoltării societăților”¹⁴.

Lovinescu a plecat de la o situație de fapt în elaborare teoriei sincronismului și anume prezența așa numitei „forme fără fond” și umplerea acesteia cu conținutul care îi lipsise. Odată reprinsă realitatea trebuia explicată. Nu e mai puțin adevărat că viziunea pe care o propune criticul e rezultatul unei interpretări a datelor istorice și atitudinea unui pozitivism strict e o iluzie. Posibilitatea unui tablou istoric impersonal și imparțial în înțeles obiectiv nu

¹² *Ibidem*, pp. 91-93.

¹³ Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea*, în *Introducere* în vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969, pp. 10-11.

¹⁴ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Editura TipoMoldova, Chișinău, 2010, p. 24.

există, de fapt, în general. Mai mult chiar, Lovinescu nu respectă faptele constrângătoare ci le supune concepției sale la nivelul asperităților și ignorând incidentele care le-ar putea contrazice. Teoria sa e mult mai aproape de condiția unei ipoteze fermecătoare prin inteligență și captivantă prin înseși erorile sale, nu odată fecunde și deschizătoare de noi orizonturi¹⁵.

Dacă ideea sincronismului are la origine conceptul tardian al imitației, baza documentară a *Istoriei civilizației române moderne* e asigurată în esența ei de *Istoria partidelor politice din România* a lui A. D. Xenopol, lucrare recenzată elogios de Lovinescu, încă de la apariția ei. În spiritul probității sale caracteristice ilustrate prin toate monografiile sale de istorie literară, autorul s-a documentat foarte riguros. Fără a respinge evoluționismul junimiștilor din punct de vedere teoretic, Lovinescu observa numai că acesta, aplicat la situația concretă a dezvoltării societăților orientale, s-a dovedit impotent, din motive de ordin istoric. Principiului sincronismului și cel al imitației li s-a adăugat și teoria mutației valorilor, care a lărgit ruptura schismatică cu concepția lui Iorga¹⁶.

Pentru o clarificare deplină a concepției lovinesciene, este necesar să explicăm câteva lucruri. În primul rând e necesar să răspundem la întrebarea dacă modificarea valorilor estetice ale unui neam se datorează mutației sau evoluției. O a doua întrebare care trebuie pusă este dacă mutația sau evoluția se petrec în planul ideologic sau în cel a sensibilităților. Trebuie să observăm că Lovinescu folosește termenul de „mutație” cu o conștiință foarte limpede a semnificației acesteia. Deși între mutație și evoluție există o inevitabilă antiteză, textele teoretice ale criticului le așează adesea într-o asemenea poziție încât relație dintre ele pare mai degrabă a fi una de sinonimie sau cel puțin de dependență, dar în nici un caz una de excludere, ceea ce este de natură să creeze o veritabilă confuzie terminologică. Vorbind de variabilitatea interpretărilor unei opere de artă de-a lungul timpului, Lovinescu scrie că în afară de mutația generală a tuturor valorilor estetice determinate de însăși evoluția conceptului estetic, fiecare operă de artă mai importantă evoluează ca sens estetic în sânul unor generații succesive. De aici rezultă limpede felul în care criticul înțelege mutația axiologică. Este de fapt vorba de o evoluție și nu de un salt, adică de o soluție de continuitate. Totuși Lovinescu vedea o ruptură totală a legăturilor între sensibilitatea actuală, modernă și sensibilitatea trecutului și în consecință, între formele lor estetice. Din această cauză, marii artiști sunt incomparabili cu ceilalți, întrucât fiecare dintre ei se încadrează într-o civilizație, într-o formulă estetică și trebuie considerat în sine și prin raportarea numai la acea civilizație și la acea formulă estetică¹⁷.

E drept, criticul admite uneori că pentru dispoziția acestor discontinuități e nevoie de perioade mari de timp, alteori i se pare că e suficientă și o singură generație. Dar generația nu mai e atunci o noțiune cronologică, ci una estetică. Nici tinerii nu sunt implicit moderni, ci spirite de orice vârstă biologică, supuse depotrivă aceluiași ritm dominant al vremii. Astfel, este posibilă o coexistență fizică, dar nu și estetică a Hortensiei Papadat-Bengescu cu Ion Ciocârlan sau cu modernitatea lui Eminescu cronologic, dar nu și spiritual. Înseamnă deci că nu timpul este elementul decisiv al mutației estetice, ci calitatea valorilor însăși. De aici până la afirmare durabilității artei în raport direct proporțional cu calitatea ei estetică nu mai este decât un pas¹⁸.

Însă legate mai adânc de zestrea noastră ancestrală, de lumea necunoscută a resorturilor interioare, sensibilitatea nu se opune acțiunii conceptelor. Lovinescu vorbește de o

¹⁵ Florin Mihăilescu, *Eugen Lovinescu și antonimiile criticii*, Editura Minerva, București, 1972, pp. 120-123

¹⁶ *Ibidem*, pp. 123-125.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 269-270.

¹⁸ *Ibidem*, p. 270.

evoluție a conceptului estetic. Astfel, pentru a explica hiatusul dintre noi și Antichitate, criticul vorbește dimpotrivă de o evoluție a sensibilității, admițând în consecință că numai pe cale intelectuală ne mai este permis accesul la valorile clasice. E evident că deosebirea e mai mare întrucât sensibilitatea și ideologia estetică nu sunt nici unul și același lucru și nici nu evoluează în același ritm. S-ar putea obiecta că sensibilitatea își are oarecum în dependență ideologia estetică pe care aceasta o urmează cu fidelitate, dar realitatea istorică ne dovedește în schimb contrariul¹⁹.

Întorcându-ne atenția spre fenomenul estetic, trebuie să conchidem că nu mutația îi este caracteristică, ci evoluția. Lovinescu recunoaște în *Istoria civilizației române moderne* caracterul evolutiv și nu revoluționar al sensibilității. În realitate, valorile trăiesc în funcție de intensitatea lor estetică și apoi în funcție de capacitatea lor de a adera la cele mai diverse interpretări critice și ideologice. Capodopera are viață proprie și ca și viața însăși, are o anume ambiguitate caracteristică, rezultată tocmai din obiectivitatea estetică sau impersonală a artistului, adică din uitarea de sine și adâncirea completă în obiect. Frumosul e în esența lui etern, interpretările sale sunt istorice²⁰.

Impresia de durabilitate a operelor vechi se datorează sincronismului scăzut al acelor epoci. Pentru a se împrăștiia operă are nevoie de timp, iar circulația este anevoioasă. Dezvoltând procedee rapide de comunicare, epoca modernă asigură unei opere de artă o receptare aproape simultană pe toate meridianele globului. Densitatea producției artistice a crescut și unitar cu rapiditatea impunerii sale constituie un factor de scurtare a duratei interesului axiologic a publicului consumator de artă²¹.

Diferența de doctrină între Nicolae Iorga și Eugen Lovinescu nu e atât de profundă cum ar părea. Ambii nu cred neapărat în evoluție, ci în rupturi, salturi și adaptare, dar ea există când conceptele celor doi se specializează. Nicolae Iorga considera că formele fără fond semnalate cu atâta patos de Titu Maiorescu și contemporanii săi, trebuiesc umplute cu un „conținut” specific românesc. Pe de altă parte, Eugen Lovinescu vine și spune că aceste forme vor fi într-adevăr umplute mai devreme sau mai târziu, dar nu neapărat cu un conținut original, specific național, ci prin imitare a valorilor occidentale. Deci formele preluate de la alții vor fi umplute cu un conținut preluat și el și adaptat de la alții pe baza pricipiului sincronismului. Un principiu susținut și de Iorga care nu se opunea preluării de modele din afară, atâta timp cât ele sunt adaptate la specificul național. Astfel, civilizațiile, în special cele mai puțin evolute, vor prelua potrivit lui Lovinescu, de la celelalte, opere literare pe care le vor adapta în stil proprie. Și Iorga și Lovinescu pornesc de pe aceeași bază maioresciană, dar se îndreaptă în direcții diferite. Abordarea lui Iorga e una realistă și documentaristă, în timp ce cea a lui Lovinescu e clar modernistă²².

În ceea ce privește istoria literaturii, spre deosebire de Iorga, Lovinescu nu crede într-o separare a valorilor de non-valori. La el, istoria literară este de fapt o extensie a criticii. Cel puțin teoretic, Lovinescu delimitează clar aceste două concepte, cel al istoriei literare și cel al criticii. În practică însă folosește aceeași metodologie pentru ambele. Singura diviziune clară dintre istoria și critica literară la el este că în timp ce critica literară se ocupă de operele literare contemporane, istoria le are drept obiect pe cele din trecut, cu care criticul literar nu mai poate rezona. Ambii preferă deci în istoriile lor literare opere mai vechi, fără să ajungă cu istoria lor în perioada contemporană. Motivul lui Iorga a fost aversiunea acestuia față de

¹⁹ *Ibidem*, p. 271.

²⁰ Eugen Lovinescu, *Confesiunile unui critic*, Institutul de Cultură Român, București, 2006, p. 47.

²¹ Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. 271.

²² *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, Vol I, editura Eminescu, București, 1971, pp. 129-133.

curentele literare moderne, fiind din ce în ce mai critic cu autorii contemporani sieși. Lovinescu în schimb considera operele contemporane drept apanajul criticii literare și nu al istoriei literaturii²³.

În ciuda acestei separări teoretice clare pe care o face Lovinescu între critica și istoria literară, separare continuată de Tudor Vianu și Vladimir Streianu, el este în fapt primul istoric literar care aplică metodele criticii și principiul estetic în elaborarea istoriei literaturii. Cel care va elabora, teoretiza și aplica clar această metodă va fi însă George Călinescu cu a sa *Istorie a literaturii române* din 1941.

Socotit de mulți drept unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare istoric și critic literar de la noi, acesta are meritul de a fi legat definitiv și în teorie dar și în practică, istoria literară de critică. George Călinescu se lansează în perioada în care Iorga abia încetase din viață, asasinat de legionari. Ideologic vorbind, această perioadă era marcată din punct de vedere al criticii și istoriei literare de modelul lui Lovinescu, continuat în epocă de Tudor Vianu.

Călinescu continuă în 1946 seria istoriilor sintetice începută de Iorga și continuată de Lovinescu în 1937. Evoluția criticii și istoriei literare românești cunoaște o culme cu George Călinescu.

Din cele două direcții majore din istoria literaturii române, ambele converg spre Călinescu. Inițial avem autonomismul început de Titu Maiorescu, continuat mai apoi de Mihail Dragomirescu care se va rupe mai apoi între Dimitrie Caracostea pe deoparte și Eugen Lovinescu de cealaltă. Direcția lui Lovinescu va fi urmată de Tudor Vianu, Vladimir Streianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius și Șerban Cioculescu. Direcția luată de Dimitrie Caracostea, va fi continuată în schimb de Constantin Dobrogeanu-Gherea și mai apoi de Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu și Mihai Ralea. Aceste două direcții majore, cu conceptele și metodele lor se reîntâlnesc și se reunesc în opera lui George Călinescu²⁴.

Aceasta este, spre deosebire de Vianu și Perpessicius, emulii lui Lovinescu, în toate privințele, biografic, social și psihologic, un „homo novus”. O energie primigenă, abundentă, imperioasă, curgând în direcții multiple și chiar opuse, pe spații mari, părând de aceea deseori tulbure, dar păstrându-și limpezimea și direcția de curgere. Valoarea permanentă la care țintește și ajunge temperamentul său critic este monumentalul, totdeauna evident prin materia multă și de calitate superioară. În limitele monumentalului, afirmațiile critice, intențiile, impresiile, asociațiile, disociațiile, referințele crude sau erudite, paradoxul, raționamentul, sofisme și mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încolăcesc într-o arhitectură de stil. Mișcarea contradictorie față de sentiment este puterea generată de bogăția sa de personalitate. Ea se denotă cu timpul în mari antonimii ca cea dintre impresionism și documentație științifică, criteriu estetic și criteriu biografic, real și artă, perechi de valori ilustrate cu opere masive și totdeauna excepționale, indiferent de genul cărora aparțin. Mecanica întinsă a contradicției proprii îl poartă în critică la poziții intelectuale extreme. E paradoxal, ca în cazul „elementarului” Eminescu și al „rafinatului” Creangă și e sofistic când, îl combate pe Maiorescu pentru că ridiculizează strofe socotite de el geniale²⁵.

Aceasta e însăși atitudinea lui de artă și de viață cea mai decisivă. Căci la puterea de a gândi și a simți genial, George Călinescu, acest paradoxal posesor al unei personalități contradictorii și tumultuoase, a adăugat voința de a trăi genial după concepția existențialistă barocă a unui romantism enorm. În sinea sa, Călinescu este primul exemplu al criticului și

²³ Nicolae Manolescu, *Conceptul de istorie literară în România Literară*, nr. 10 /1999.

²⁴ Nicolae Manolescu, *op. cit.*.

²⁵ Florea Firan, Constantin M. Popa, *Călinescu (antologie comentată)*, Editura Minerva, Craiova, 1995, pp. 89-90.

istoricului literar care este în același timp și autor. Scrie romane și teatru și această abordare e vizibilă și în critica sa²⁶.

În *Istoria literaturii române* pe care o scrie el, autorii pe care îi cercetează devin personaje de roman. El nu numai că se apleacă asupra lor aplicând din plin principiul critic și estetic la istoria literară, dar în același timp, impune un nou tip de critică literară în literatura românească: critica impresionistă. Istoria literaturii pe care o scrie Călinescu nu mai este nici o cronică detașată cu scopul de a separa valori de non-valori, nici o istorie culturală și nici o istorie critică a operelor literare care nu atinge nici un moment prezentul²⁷.

Călinescu nu numai că are curajul de veni cu istoria sa literară până în perioada contemporană sieși, dar declară clar și răspicat că o istorie literară nu se poate face fără o componentă critică și estetică, după cum nu se poate face critică literară, fără un element cronologic și istoric. Odată cu Călinescu, istoria literaturii române va deveni în formă, concept și definiție ceea ce cunoaștem azi. Modelul călinescian a fost atât de puternic încât el persistă până azi²⁸.

Călinescu nu este însă nici opusul, nici produsul unor figuri precum Nicolae Iorga sau Eugen Lovinescu. El este produsul unei epoci și rezultatul unei conglomerări de concepte. A luat de la amândoi ceea ce a considerat potrivit și nu a ezitat niciodată să indice erorile sau lipsa de continuitate în conceptele acestora. Dar, în același timp, le-a recunoscut ambilor contribuțiile majore la istoria și critica literară, precum și la cultura românească..

Fie că vorbim de istoria literară văzută ca parte integrantă a istoriei scrisului și sinonimizată cu istoria culturală ca la Iorga, fie că vorbim de principii sincronice și de teoria mutației valorilor în cultura românească și de separarea criticii și istoriei literare în temporalitate la Lovinescu sau de o istorie literară critică și estetică la Călinescu, fiecare dintre aceștia a reprezentat un pas înainte pentru modul în care s-a scris și se scrie istorie literară la noi.

Este important să îi vedem pe acești trei critici și istorici literari, nu ca rivali, implicați în polemici directe sau postume, ci ca pe forțe complementare care au dus la nașterea unuia și acelui concept. Chiar dacă, aparent, unele dintre ideile lor par a fi în antiteză, la o analiză mai atentă e ușor de sesizat că predecesorii au constituit un model pentru urmași și că ideile unora se nasc fie din dezvoltarea, fie din reacția contrară la ideile celorlalți. Iorga a fost important pentru Lovinescu și ambii au avut un rol decisiv și o contribuție importantă pentru Călinescu.

Istoria literaturii române trebuie văzută nu ca un șir de polemici, ci ca o evoluție, mai mult sau mai puțin lineară, bazată pe concepte complementare.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Lucrări generale:

1. Alexandrescu, Sorin; *Introducere în poetica modernă* în volumul *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972.
2. Antologie; *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, volumele I-II, editura Eminescu, București, 1971, 1973.
3. Boldea, Iulian; *Estetică generală*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2007.
4. *Idem*, *Poetică și critică literară*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2008.

²⁶ *Ibidem*, p. 90.

²⁷ *Ibidem*, p. 91.

²⁸ George Călinescu, *Tehnica criticii și a istoriei literare în Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 29.

5. *Idem*, *Tendințe actuale în teoria literară*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2009.
6. Densusianu, Aron; *Istoria limbei și literaturii române*, Editura Tipo-Litografia „Il Godner”, Iași, 1894 în secțiunea electronică a Bibliotecii „Robarts” din cadrul Universității din Toronto, Canada.
7. Manolescu, Nicolae *Conceptul de istorie literară în România Literară*, nr. 10 /1999.
8. Marino, Adrian; *Istoria literară*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, XX, Cluj, 1969.
9. Welleck, Rene; Warren, Austin; *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură universală, București, 1967.

Lucrările de specialitate

10. Călinescu, George; *Istoria literaturii române*, Editura pentru Literatură, București, 1941.
11. *Idem*, *Literatură și contemporaneitate*, Editura pentru Literatură, București, 1964.
12. *Idem*, *Tehnica criticii și a istoriei literare în Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
13. Firan, Florea; Popa, Constantin M.; *Călinescu (antologie comentată)*, Editura Minerva, Craiova, 1995.
14. Lovinescu, Eugen; *Confesiunile unui critic*, Institutul de Cultură Român, București, 2006.
15. Mihăilescu, Florin; *Eugen Lovinescu și antonimiile criticii*, Editura Minerva, București, 1972.
16. Nagy-Talavera, Nicholas M.; *N. Iorga-o biografie*, Institutul European, București, 1999.
17. Zamfirescu, Dan; *N. Iorga- Etape către o monografie*, Editura Eminescu, București, 1981.

THE ARTISTIC BELIEF OF ION HOREA. POETIC-HERMENEUTICAL STUDY

Anamaria ȘTEFAN (PAPUC)

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: During six decades dedicated to “the word”, Ion Horea has published numerous poems, which reflect a preoccupied consciousness to become in time the writer and the work, and whose substance is releasing the artistic belief and the joy of the creative act, understood and assumed as a temptation. If concerning writers such as Tudor Arghezi, Ștefan Augustin Doinas we encounter a series of reflections about poetry in theoretical studies, in Ion Horea’s work the poetic consciousness is reflected in the written lyrics. His poems represent the diagram of poetic sensibility, with the perplexities, eclipses and its illuminations, with the convictions and hesitations of the artist, with the achievements and the difficulties of the creation.

Keywords: poetry, creator, word, artistic belief.

Pe parcursul a șase decenii dedicate cuvântului, Ion Horea a publicat numeroase poezii care reflectă o conștiință preocupată de devenirea în timp a scriitorului și a operei, și din al căror fond se degajă crezul artistic și bucuria actului creator, înțeles și asumat ca o ispită. Modul în care poetul se raportează la creație, la menirea artistului și la scopul artei sale apare explicat într-un interviu, în care poetul mărturisește că „poezia este un tărâm aparte, invadat de voluptăți contrare altarelor ei”¹, iar datoria esențială a poetilor e de a conștientiza că produsul lor artistic are „menirea dumnezeiască să bucure, să lumineze și să călăuzească oamenii prin hățișurile marilor întrebări și incertitudini. Să ne întrebăm în ce lume trăim, care-i rostul nostru, pentru cine și de ce scriem. Cu alte cuvinte, să ne îngrijoreze destinul culturii nu ca spectatori, ci ca răspunzători de obligațiile ce ne revin în durata fericită a acestui destin.”² Poetul Ion Horea se reîntoarce în spațiul autentic al poeticului, acolo unde întrebarea își caută răspuns în rostire și rostuire, mân(t)uire de cuvânt, *comunicare* și *cuminecare*; toate acestea prin vocabula de dincolo de negura cotidianului.

Dacă la scriitori, precum Tudor Arghezi, Ștefan Augustin Doinaș întâlnim o serie de reflecții despre poezie în studii teoretice, la Ion Horea conștiința poetică se oglindește în versurile scrise. În acest sens, mărturie stă poezia „Pomenire” din volumul de debut, în care își definește originea, și în același timp ne destăinuie magma inspirației sale poetice: „Eu m-am născut din grâne, din fân, din cucuruz,/ Și-n mine port mireasma pământurilor sfinte./ Și behăitul turmei și mugetul de vite/ Și cântecul de greieri îmi stăruie-n auz.// Eu am păzit la vie, sub luna cea mai clară/ Din câte răsăriră tăcute oarecând,/ Și-n fiecare toamnă și-n fiecare vară / De dealurile mele mi-e dor și sunt flămând.” Cu alte cuvinte, poezia lui Ion Horea e „născută lângă pământ, în mijlocul naturii, hrănită din viața țăranilor și culegându-și podoabele din priveliștile rustice.”³ Imaginea identificării poetului cu natura, alături de imaginea care îl proiectează sub chipul unui artifex cu virtuți creatoare, le regăsim în poezia

¹ Boldea, Iulian, „Ion Horea: Cine citește, citește. Așa a fost de cându-i lumea” în rev. *România literară*, nr. 21 / 2014, p. 13.

² *Ibidem*, p. 14.

³ Al. Philippide, *Studii și portrete literare*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 40.

„Definire”, al cărei tipar arghezian e vizibil: „Sunt cel ce ia lumina și rotunjind-o-n boabe/ În fiecare toamnă dă lumii noi podoabe./ Sub frunza scuturată a vițelor de vie/ Sunt cel ce vede-n struguri un strop de veșnicie.” Reîntoarcerea spre glie, spre mediul natural, spre un etern gând autohton devoalează un spirit neosămănătorist.

Ipostaza emblematică a poetului subjugat prin încuviințarea proprie unei misiuni vitale, este la Ion Horea miticul Sisif care ia de fiecare dată muntele pieptiș: „Trăiesc la margini, ca un rob sisific/ Și strâng ce pot, din ce se poate strânge/ Și sui cu bolovanul meu, versific, / Împins de-o boală cuibărită-n sânge.” („Pagină”), și care trăiește cu satisfacție osteneala atunci când „sisific, bolovanii de gânduri cad în mine!” („cât numai gândul”) Această imagine e recurentă în creația sa, poetul considerându-se un etern debutant, care își revizuieste și perfecționează neînterupt meșteșugul asemenea marilor poeți care „au cunoscut aceste nopți deșarte,/ Când scrii un rând și-l tai a șaptea oară.” (Sonetul 15). În viziunea poetului, orice modificare înseamnă o confruntare cu clipa trecută. Setei de a scrie i se opune uneori, o îndoială care îl determină să taie neîncetat versul și să îl înlocuiască cu altul, însă oricât ar părea de lipsită de perspectivă această ecuație, „ea este o epifanie”⁴ : „O, dar toți au dreptul/ Să ia viața-n piept./ Eu, în fața foi/ Stau și mai aștept.”// Poate vine, totuși,/ Și se leagă versul./ Unul mai cu scrisul./ Altul mai cu ștersul.// Ca la jug, în brazdă,/ Vita, sub blesteme./ Asta-ți este soarta./ Scrie, nu te teme.” („Altcum”) Astfel, potrivit afirmației lui Tudor Argezi, „artistul rămâne ucenic și meșter în fiecă zi a vieții lui de lucrător întru cele esențiale.”⁵

O altă ipostază pe care poetul și-o asumă e cea de „scrib fără glas”, care transcrie „ca într-un Decalog existențial”⁶, pe tăblițe „de lut, de piatră și de scânduri” vocile oculte, „într-o tonalitate discretă și învăluitoare, fără exhibări ale eului sau inflamări retorice.”⁷ Totodată, e hotărât să lupte cu „Uitarea, cu Timpul pe care-l încrustează în versuri, deloc ostentativ, ci cu blândețea molcomă a ardeleanului care depozitează în subtext un mesaj bine articulat”⁸: „Eu nu sunt decât scribul. Voci oculte/ Îmi spun să le-nsemnez și să vă las/ Din câte-au fost pe vremuri, mult mai multe./ Măcar din urma lor care-a rămas./ Poate va fi și cineva s-asculte./ Eu nu-s decât scribul fără glas. [...] Eu nu-s decât un martor care-aleargă/ Și zvârle-n calea roiului țărână/ Până la rât în adumbrirea largă/ A unui trunchi de salcie bătrână./ Foșniri și zumzet crucea zilei leagă/ Sub coșnița ce-așteaptă într-o rână. [...] Eu nu-s decât drumețul, pentru-o oară/ Oprit să însemnez, să mai ascult/ Oculte voci cât nici nu pot să moară/ Și nici să-ntoarne stinsul lor tumult/ Din uruirea pietrelor de moară/ În măcinișul lor de mai demult” („Scribul”).

Pentru poet „scrisul e-o povară” - sau mai bine zis, o descărcare de povară – însă și „singura avere”, bucurie și supliciu totodată, care îi oferă prilejul să trăiască acea extază a alchimistului în fața metamorfozei mercurului în sulf, a argintului în aur, a mineralului brut în piatră cristalină. Astfel, procesul scriiturii, ca și cel alchimic „cu toate indefinitele sale variante și semnificații simbolice constituie Opera care este o Creație (poiesis), o imago mundi realizată printr-o *imitatio dei*. În împlinirile ei cele mai înalte, ea poate fi echivalentul unui act inițiativ, cu cele trei mari faze: *lectio*, *meditatio*, *contemplatio*, la capătul cărora

⁴ Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura EuroPress, 2008, p. 599.

⁵ Tudor Arghezi, „Literatura în spectacol” *apud*. Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura EuroPress, 2008, p. 602.

⁶ Floarea Miu, „Sub semnul lui Orion” în rev. *Ramuri*, nr. 6 / 2011, <http://revistaramuri.ro/index.php?editie=60>, accesat în data de 30 octombrie 2014.

⁷ Iulian Boldea, „Caligrafiile memoriei” în rev. *România literară*, nr. 22 /2012, http://www.romlit.ro/caligrafiile_memoriei, accesat în data de 27 octombrie 2014.

⁸ Monica Grosu, „Versetele scribului” în rev. *Luceafărul*, serie nouă, anul XVI, nr. 4 / 2012, <http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=4020&editie=163>, accesat în data de 30 octombrie 2014.

scriitorul, scrisul și scrierea formează o singură realitate, unică, irepetabilă.”⁹: „De la-nceputul lumii, nici o clipă/ N-a cunoscut această alchimie/ Care ți-e dată-n clipa asta ție./ Aștepti ca-n zborul roiului, înaltul, / Și simți sub ochii tăi cum se-nfiripă/ Un vers cum n-a mai fost vreodată altul.” (Sonetul 94)

În singurătatea nopții, în fața foii albe care e „martorul cel drept”, poetul trăiește drama cuvântului, însă nu cedează și reflectă asupra aceea ce el reprezintă în lume, în fața vieții și a morții, iar din această stăruință se ivește motivul, adică acel ceva care te chinuie, și care nu e altceva decât însăși substanța poeziei: „dar miezul nopții trece-ntr-o liniște confuză,/ când foaia albă tace, și vorba te refuză,/ și-nchipui tot ce nu știi, și-aștepti să vie ceva (...) („prețul soliei”) Hârtia opalescentă este „o probă a golului, a inerției care împiedică începutul și care trebuie învinsă”¹⁰, în fața tăcerii ei, închegându-se primele gânduri, idei. Această primă etapă, cunoscută în domeniul alchimiei ca „opera la negru, are în ea ceva greoi, penibil chiar, până să se învingă inerția substanței, până să se formeze din amestecul impur, care nu cedează ușor, metalul nobil, primul cristal. Este ca o incubatie care pregătește încolțirea germenilor și nașterea embrionului”¹¹: „acum ai coala albă dinainte,/ și-un gol pe care numai tu îl simți,/ și nici nu știi câte-o să-ți vină-n minte/ ce gânduri stau să te împingă-n zimiți.” („început”)

Dintr-un dialog al poetul cu sine se schițează maniera sa de compune sonete: „Trăznite gânduri îți mai trec prin minte!/ S-o scrii și asta, nu uita. Notează, / Și mâine, căutând, pe la amiază, // De nu cumva ce scrii acum te minte,/ Să mai încerci o-mperechere brează/ De patimi, de nesomn și de cuvinte. Criticul Daniel Cristea-Enache remarcă că modul în care poetul își coordonează mijloacele tehnice penru a scrie este unul „gospodăresc”: cotrobăie în desagă pentru a găsi rimele „Atâtea rime-ai scotocit că parcă/ Desaga a-nceput să se golească,/ Și tot mai des cuvinte ca de iască/ Plaivazul tău încarcă și descarcă” (Sonetul 61), cântărind cu minuțiozitate minutele și secunde, „Te joci cu jumătățile și sfertul,/ Împarți minute, drămuiești secunde,/ Poate ceva și ție ți se ascunde/ Sub adumbrirea timpului, incertul” (Sonetul 97), ca mai apoi rimele găsite să le etaleze pe tarabă, „Taraba ta de rime-i cam săracă/ Și nici nu știi cât ar mai face kilul/ Din ce ne-arăți cu gestul tău, subtilul,/ La firma veche pusă sus pe-o cracă.” (Sonetul 22). Autoironia față de această nouă îndeletnicire reiese din versurile sonetului 57: „De-un veac poezii-au început să strice/ Tipare vechi și forme desuete,/ Și tu încerci acum să scrii sonete! /Ești învechit se tot, orice s-ar zice!”, ea fiind o strategie salutară, pe care poetul o folosește tocmai pentru a dejuca eventualele critici: „Se vede că în firea ta un viciu-i/ Să te cam iei în râs și să te biciui, / Să nu ți-o spună alții mult mai tare.” Sonetul 6 redă pas cu pas ritualul pe care poetul îl urmează atunci când se angajează în procesul creației: „Te-așezi la masă, potrivești hârtia/ Și-aștepti să-ncepi, mai mestecând în ceașcă,/ Privești pe geam și-ai vrea să-ți cadă-o plească.../ Dar, deocamdată-n gândul tău, pustia...// Mai sorbi din ceai, și parcă o rădașcă/ Te prinde-n clește: – grijile, cu mia!/ Din ce să se aleagă poezia, / S-o vezi măcar trecând într-o caleașcă?”

În poezia „Ca pasărea minune”, poetul își înțelege creația prin surprinderea totalității, încercând să extragă esența din toate nivelurile lumii, de la cel geologic până la cel cosmic: „Tot lângă dealuri sufletul mi-e plin,/ Tot lângă ape, inima-n suspin,/ Tot lângă nori mi-e gândul în rotire.” Rotirea devine însemnul unei existențe în spirală, care îl conduce din spațiul matrice, originar, mitic spre concretul unei existențe în care se proiectează sufletul. Întru-un imagism ce pendulează între flux și reflux, eul proteic al creatorului își devoalează sensibilitatea printr-un atitudinal dihotomic aflat între trecut și eternizare, între repaus și ascensiune: „chemat în fire, alungat în fire,/ și căutat și plâns și blestemat,/ învins și

⁹ Florin Mihăescu, „Despre alchimia scrisului” în *AlterMedia*, 6 mai 2006, <http://www.altermedia.info/romania/2006/05/06/despre-alchimia-scrisului/> accesat în data de 29 octombrie 2014.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

învingând,/ reînviat/ ca pasărea minune din vechime/ știut de toți și neștiut de nime.” Principiul poetic al reluării identității în poezie se traduce în perspectivă mitologică prin pasărea Phoenix, care renaște din propria cenușă. Definiția phoenixului ar putea fi și a creatorului care se naște pe sine prin propria creație, care „transgresează principiul identității fără a-și pierde totuși identitatea trecând de la același la altul; creație, care ca și Phoenixul, în toate manifestările și la toate gradele sale, de la o frângere la alta, nu contenește să se mistuie și să se regenereze, dar nici să mistuie și să regenereze și care o zămislește și o face să trăiască în continuare luând-o în seama sa.”¹²

În fața tuturor semnelor care anunță pervertirea vieții, a valorilor morale și spirituale, poetul ripostează prin „osânda scrisului, ca religie și soluție artistică.”¹³ În rondelul „O rugăciune-i lucrul meu”, poetul identifică poezia cu rugăciunea: „O rugăciune-i lucrul meu/ nimic mai mult, o rugăciune,/ În care-aștept pe Dumnezeu/ Să mai încerce o minune.” Poemele lui Ion Horea tind către rugăciune și comuniune, „reperе providențiale în a face suportabil sentimentul eșecului dar și al incompatibilității visului poetic cu agresiva secularizare a lumii românești”¹⁴: „Vremuri păgâne,/ nu te mai duce!/ Haide, bătrâne/ haide sub cruce!” Simbolul crucii poate fi sinonim cu patima scrisului, „legământ violent, visceral, pe viață și pe moarte, contra cronometru”¹⁵: „Tulbură hârtia/ cu sudori de sânge,/ patima, pustia, / până nu se stânge!” Scrisul capătă astfel semnificația unei rugăciuni, așa cum era perceput în Antichitate, când „poezia nu era deloc această vană *literatură*, cum a devenit printr-o degenerescență datorată cursului descendent al ciclului uman, ea având la începuturi un veritabil caracter sacru,”¹⁶ în timp ce poetul însuși era un „vates, cuvânt care îl caracteriza ca fiind înzestrat cu o inspirație oarecum profetică.”¹⁷ Suferința sa e redată sugestiv prin evocarea Golgotei: „(Spun scripturile de-o altă noapte-a tainei și-a Golgotei)/ Și se-ntorc nehotărâte, fugărite și târâte, / Rezemate-n șerpi în stare să se mai prefacă-n băte/ O, dar toate-aceste vorbe le întorc pe mii de fețe,/ Nu cu poftă de ospete, nici cu gând să mă răsfete,/ Caut în alcătuirea lor un chip al altor timpuri/ care tot mai suie nimburi și mai taie-n codri bețe/ Ca să biciuie pustiu de ape amărui –/ Timp al neamurilor duse și de mult al nimănui,/ Ce măntoarce la cei singuri când otrava pică-n linguri,/ Când nu știu ce sunt în stare să mai fac din câte vru –/ Timp nepăsător ce trece ca o flacăra-n statui.”

Întreaga viață pe care poetul și-a dedicat-o cuvântului e contaminată de o tristețe provocată de superficialitatea unei lumi acefale și incapabile să înțeleagă sensul poeziei: „Un vers în plus, în minus, nu-i tot aia?/ Și cine mai citește poezie / În jocul tot mai dur de-a puia-gaia?” Versurile se lasă pătrunse adeseori de sentimentul inutilității vocației artistice și deplâng insensibilitatea și lipsa de interes față de poezie. „Și ce folos să scrii încă vreo oră,/ O lună ori un an ori chiar o viață/ Când scrisul tău pe nimeni nu învață/ Și-i ignorat de tot ce el ignoră.” (Sonetul 101) Atitudinea cu care este tratată poezia îi induce impresia că poezia e o înșelătoare moară de cuvinte, care stă sub semnul efemerului și al eșecului: „Ca o moară/ cu lopeți,/ te învârți/ și te repeți// și tot macini/ uruială/ din credință/ și-ndoială.” (***) *Ca o moară*), îndoială ce îi este accentuată și de comportamentul ingrât al contemporanilor, pe care poetul „nu se sfiește să-i asimileze, vitriolant, unei umanități decăzute în zoologic”¹⁸: „Printre

¹² Jean Burgos, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare”- Suceava, Colecția *Studii*, București, Editura Univers, 2003, p. 158.

¹³ *Ibidem*, p.15.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p.15.

¹⁶ René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, traducere din franceză de Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, București, Editura Humanitas, 2008, p. 71.

¹⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹⁸ Geo Vasile, „Via crucis” în rev. *România literară*, an XXXIII, nr. 6 / 16-22 februarie 2000, p. 15.

tertipuri/ și artificii,/ palide chipuri,/ sumbre delicii./ Lume de cloacă,/ legile rânzii,/ uite-i, la troacă,/ porcii, flămânzii!” Tristețea poetului devine și mai apăsătoare când observă postura egoistă a unor tineri camarazi, al căror țel e să ia locul celor vârstnici, fără nicio șovăire: „De la o vreme nimeni nu te-ntreabă/ Ori ce-ai putea să faci și tu de treabă./ Că mai trăiești, cei tineri se și miră/ Pândind, când îi pleca să-ți ieie locul.” (Sonetul 24) Criticul literar George Călinescu a schițat cel mai bine în a sa „Istorie a literaturii române de la origini până în prezent” profilul unor astfel de ambițioși ce dau dovadă de „un egoism de generație monstruos. Fiecare tânăr, indiferent de valoare, vrea să înlocuiască pe un mai puțin tânăr și odată luată hotărârea de a publica, orice obiecție pare un atentat.” Poetul nu-i scapă din vedere nici pe „bodiguarzii critici”, ba chiar mai mult, în relația cu aceștia mimează „o cochetărie feminină: mai nu vrea – mai se lasă citit, comentat, înțeles.”¹⁹

Nefiind atras de „mode” literare, poetul caută să se delimiteze într-o *Ars* (poetica) de angoasele și tulburările poeziei moderne, ceea ce îi confirmă statutul de *homo per se* și o „atitudine de tip clasic, încrezătoare în permanente și mizând pe meșteșugul bine stăpânit al potrivirii cuvintelor, în programatic răspăr cu dezechilibrele veacului și cu ecourile lor în limbajul liric”²⁰: „ajungi să treacă timpul peste tine/ și tu să stai ca pietrele din prund./ pe-atât te trage parcă mai afund,/ un vers, pe cât îl meșterești mai bine./ nepăsători, pământul e rotund, confrății tăi o iau pe serpentine./ tu singur, parc-ai duce o rușine/ și cauți rime într-un veac bolund./ mai lasă și tu vorbe desrânate/ să-mbete limbi de câlți și creieri seci,/ nu vezi cum lumea ține să-și arate/ că doar pieirea mai durează-n veci!” Pentru a nu fi pus la zid de eventuale obiecții privind reticența sa față de „mandarinatul” modern al literaturii, Ion Horea își exprimă – sub o formă ușor patetică – încrederea în misiunea poeziei de a asigura lumii „un colț de puritate și refugiu pentru sensibilul omenesc”²¹: „Pot să adaug ceva la tot ce-au spus gânditorii,/ Filosofii, savanții, revoluționarii, economiștii, roboții,/ Cercetătorii, orbii, invalizii, pompierii,/ Ciberneticienii, profesorii...? – se întrebă cu o doză de rezervă poetul, ca în final să răspundă pe un ton persuasiv: „Toate-s praf, lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi/ Vă jur pe inima mea autentică, nu am de gând,/ S-o schimb cu alta, vă jur, nu vă pot spune/ Nimicuri, nu vreau să mă joc de-a cuvintele./ Pentru că mai cred în poezie,/ Mai cred în ceasurile ei, când ne aduce aminte/ Că-i mai rămâne inimii ceva, peste toate,/ dar ce să vă spun și cum, ca s-o recunoașteți?/ O pasăre cântă la ceasul iubirii, legănată pe-o creangă/ Fără să știe că lumea umană a muzicii ei ar fi/ O chestiune de raporturi matematice ...” („Încă nu”) Prin insearcharea versului eminescian – practică cunoscută sub numele de *logopoeia* – poetul constată, la fel ca predecesorul său, că trăiește într-o societate decadentă în care valoarea și impostura sunt puse sub semnul egalității.

Viziunea privind condiția deznădăjduită a poetului în societatea „veacului bolând”, lipsită de idealuri înalte, e exprimată cu un umor, am putea spune, chiar dezolant: „Rezist și eu cum pot, să nu se vadă,/ Puțin bătrân, puțin falit, puțin șomer,/ Ca-ntr-o neccunoscută Iliadă/ Compusă după moartea lui Homer./ Piețe pline, bunătați grămadă./ Eu, cu sacoșa strânsă, și stingher,/ Adulmecând minuni dinspre livadă./ Mai socotesc, mai număr și mai sper.” Sufletul poetului e bântuit de neliniștea îmbătrânirii și a obscurului presentiment thanatic, însă actul scriptic e cel care devine panaceul împotriva acestor stări care îl împresoară: „Aceste foi ce-așteaptă dinainte/ Cu timpul, scrise, să îngroașe vrafu./ Nu le-am ales să-mi fie epitaful/ Compus cumva din două-trei cuvinte./ De multe, știu, se va alege praful,/ Cu cât le scriu, mai prost ori mai cu minte,/ Și nu le-ncerc pe fiecare-n dinte,/ cum face cu monedele zaraful.” (Sonetul 20) Incandescența spiritului poetic are tăria să învingă,

¹⁹ Daniel Cristea-Enache, „Sonete postmoderne” în rev. *Adevărul literar și artistic*, an X, nr. 586 / 25 septembrie, 2001, p. 5.

²⁰ Ion Pop, *Pagini transparente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 60.

²¹ Ioana Crețulescu, „Ion Horea: *Încă nu*” în rev. *Viața românească*, XXV, 11, noiembrie 1972, p. 114.

chiar și teama de moarte: „prins în această odaie,/ între pereții sonori, / sufletul meu e-o vâpaie, / foc răsărit pe comori.// zilele, tot mai puține, sperlă-au rămas, și scânteii, / dar focul ține, mai ține, / în cenușa anilor mei!” („focul”) În ciuda tuturor dezamăgirilor provocate de o epocă nefastă, poetul, al cărui destin „e-un petec de hârtie”, nu ezită să-și afirme cu mândrie ipostaza de „rob”, de truditor al condeiului: „În lungul șir de nopți și poticniri/ Voi mai compune, poate, un opuscul,/ Și-aștept să mă apropii de crepuscul/ Același rob, aceleiași meniri.” Ultimele trei versuri ale sonetului 78 reprezintă o sinteză clară ce atestă faptul că poetul nu și-a pierdut încrederea în cuvânt, în poezie: „Cât timp în mână tot mai ții condeiul/ În tine, află-ți rostul și temeiul/ Și-n plopii tăi înalți, cu frunze rare.”

Prin urmare, poeziile lui Ion Horea configurează diagrama unei poetici sensibile, cu nedumeririle, eclipsele și iluminațiile ei, cu convingerile și ezitățile artistului, cu satisfacțiile și neajunsurile creației.

Bibliografie:

- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1997.
- Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura EuroPress, 2008.
- Boldea, Iulian, „Ion Horea: *Cine citește, citește. Așa a fost de cându-i lumea*” în rev. *România literară*, nr. 21 /2014.
- Iulian Boldea, „Caligrafiile memoriei” în rev. *România literară*, nr. 22 /2012, http://www.romlit.ro/caligrafiile_memoriei.
- Borges, Jorge Luis, *Arta poetică*, traducere de Mihnea Gafița, București, Editura Curtea veche, 2002.
- Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare”- Suceava, Colecția *Studii*, București, Editura Univers, 2003.
- Crețulescu, Ioana, „Ion Horea: *Încă nu*” în rev. *Viața românească*, XXV, 11, noiembrie 1972.
- Cristea-Enache, Daniel, „Sonete postmoderne” în rev. *Adevărul literar și artistic*, an X, nr. 586 / 25 septembrie, 2001.
- Grosu, Monica, „Versetele scribului” în rev. *Luceafărul*, serie nouă, anul XVI, nr. 4 / 2012, <http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=4020&editie=163>.
- Guénou, René, *Simboluri ale științei sacre*, traducere din franceză de Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, București, Editura Humanitas.
- Manu, Emil, *Arta poetică la români*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Tritonic, 2002.
- Miu, Floarea, „Sub semnul lui Orion” în rev. *Ramuri*, nr. 6 / 2011, <http://revistaramuri.ro/index.php?editie=60>.
- Mihăescu, Florin „Despre alchimia scrisului” în *AlterMedia*, 6 mai 2006, <http://www.altermedia.ro/romania/2006/05/06/despre-alchimia-scrisului>.
- Al. Philippide, *Studii și portrete literare*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Pop, Ion, „Un neotraditionalist: Ion Horea” în rev. *Tribuna*, an XI, 1-15 iunie, 2012.
- Pop, Ion, *Pagini transparente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.
- Tudor-Anton, Eugenia, „Un destin poetic” în rev. *România literară*, an XXXIV, nr. 29 / 25-31 iulie, 2001.
- Tudor, Eugenia, „Calendar” în rev. *Viața românească*, XXIII, 4, aprilie 1970.
- Vasile, Geo, „Via crucis” în *România literară*, an XXXIII, nr. 6 / 16 - 22 februarie 2000.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral

Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE PLASTICIZED IMAGE OF THE ORIGINAL PLACE IN THE CARCERAL WRITING OF PAUL GOMA

Veronica NANU

”Alecu Russo” University of Bălți, Moldova

Abstract: In the study - The plasticized image of Paul Goma's original place of prison writing: there are highlighted the main theoretical ideas related to Heidegger's concept of "place-of-opening", which became the sine qua non condition of being. At the same time, the interpretation of correlative couple existential significance "here-there" is emphasized as a mark of the relation place / non-place. The impact of the phenomenon on writing Romanian dissident since 1945, is being studied as one of the few opportunities to escape from communist totalitarian space.

The option to interpret the work of Paul Goma is the fact that his destiny is an emblematic case of dissent of the Romanian culture. In this context, the study of the novel "The obsessive decade", which describes the picture of a devourer of space, will outline the split image of the personality, driven by the passion of writing, caught in its path of transition from a world subject to terror, towards a possible "paradise" which remains always suspended.

Beyond the theoretical components, text analysis is imperative of the novels Ostinato, Usa noastra cea de toate zilele, and In cerc, where the narrative technique and logic of the included Third, the irreparable destruction of the identity is revealed. The physical confinement outlines a parabolic path, determined by the necessity of forcing the inner "doors" and the creation of others, by returning to his own inner self. The research will highlight dissent chimerical image re-entry into freedom, emphasizing, through interdisciplinary philosophical and literary analysis, the problem of non-place. Enclosed in the "interior" in search of that "dwell-in" the gomian ego endures a psychological space and time, building under the eyelids "o imago mundi".

Keywords: place, non-place, freedom, inner „doors”, obsession.

Imaginea disidenței ca fenomen apare în diferite cadre politice, atât temporale cât și spațiale, dictând o listă de diverse constrângeri sau posibilități accesibile pentru fiecare spirit protestatar. În plus, relevarea condiției intelectualului disident în România din perioada comunistă presupune o reflecție asupra trecutului apropiat, întru recuperarea și reconstituirea valorilor etice din sfera politică, întrucât disidența ca fenomen este inseparabilă de regimul totalitar, devenind replica asumării etico-politice a unor gesturi față de sistem. Oriunde, susține Hannah Arendt, „totalitarismul deține controlul absolut, el înlocuiește propaganda cu încredințarea și folosește violența nu atât pentru a-i speria pe oameni (lucrul acesta se face doar în faza inițială, când mai există, însă opoziție politică), cât pentru a realiza constant doctrinele sale ideologice și minciunile sale practice” (Arendt 2006: 424). În cele din urmă, regimul totalitar, în viziunea exegetei, creionează două valențe: propaganda și teroarea. Închisoarea, menționează Dragoș-Mugurel Cristea, în chip paradoxal, devine „un spațiu deosebit care filtrează moralitatea și caracterul oamenilor” (Cristea 2008: 25). Nu putem nega faptul că spațiul carceral a fost dintotdeauna un loc al intimidării, al claustrării și al abuzurilor, acționând ca o forță de masacrare a „eului” și de dezolare a personalității. Perioada dictaturilor totalitare, însă, ascunde o altă imagine a închisorii, ca mijloc de represiune, anihilare, și nu în ultimul rând, de distrugere, imagine care, grație literaturii de sertar: a

jurnalelor, și memoriilor celor care au suferit caută să deschidă „oblonul”. Hannah Arendt definește acest călău prin două caracteristici fundamentale: pe de o parte – o atracție maladivă față de rău, iar pe de altă parte – un dispreț total față de viața umană. Cu alte cuvinte, totalitarismul se orientează nu doar spre o exterminare a dușmanului, ci și a memoriei sale, transformând deținutul într-un „mort viu, un nenăscut, un neconceput, [...] căruia i se interzice de a fi existat vreodată” (Cesereanu 1998: 123), strigoi înstrăinat de identitatea sa, de familie, de societate, de propria sa viață, păstrând incertitudinea revenirii în locul pe care l-a pierdut. Acest malaxor al justiției comuniste are ca obiectiv transformarea omului și crearea așa zisului homo sovieticus, a unui om nou, reeducat, robotizat, lipsit de orice personalitate, un ne-om. Existența lui este legiferată prin ne-ființare, definită de Martin Heidegger în *Introducere în metafizică* ca o „materie care nu și-a primit forma de materie, care nu-și poate da sie înseși forma și pentru a oferi, astfel, un aspect” (Heidegger 1999: 48), plasat într-un non-loc și non-timp, plămuid imaginea perfectă a individului colectiv, pictată corespunzător moralei comuniste.

Condiționată de experiența dramatică, aproape înjosoare a torturii totalitariste, literatura română a păstrat relativ puține documente referitoare la teribila imagine a spațiului carceral. Totuși, în ciuda controverselor iscate în jurul persoanei sale, Paul Goma rămâne una dintre figurile marcante ale disidenței române. Devenind un personaj incomod, Goma, are „experiența de a nu mai aparține unei lumi, unui topos” (Coza 2011: 15), care intră într-o cursă febrilă de căutare a umanului, a libertății supreme, prin desființarea „ușilor lăuntrice”- anunțând în acest sens, în și prin romanul său formele revoltei din spatele gratiilor, care transcend dincolo de spațiul închis al penitenciarului, zdruncinând „sentimentul de dezrădăcinare și inutilitate” (ibidem). Adevărata valoare de document al unei epoci de mărturie artistică a scrisului lui Paul Goma este patima de a pune „pe hârtie” tot ce a văzut, tot ce a „simțit” (Goma 2003: 264). Edificator în acest sens este romanul *Ostinato*, calificat drept „roman de export”, care „reflectă tribulațiile unui personaj, trăind în lumea halucinantă a închisorii” (Popa 2010: 249), unde pentru prima dată, Gulagul comunist este înfățișat la noi, în „partea lui hidoasă, monstruoasă, de dobitocire a omului” (idem), romanul *Ușa noastră cea de toate zilele* unde, potrivit ziarului *Süddeutsche Zeitung* nr. 264 din 16 noiembrie 1972, Paul Goma „vizează urmările psihice și existențiale ale perioadei staliniste în țara sa, el a construit o „societate închisă” ca exemplu și simbol al unei situații sociale actuale” și romanul *Gherla-Lățești* - conceput ca o memorare târzie a primei experiențe penitenciare. Romanul, care poartă „numele terifiantei închisori inventariază locul, topografiază universul carceral, definește această lume supusă terorii” (Coza 2011: 182), pe care Goma o „ne-uită” și o „ne-tace”.

Personajul lui Paul Goma „pregustă” sentimentul non-locului, devenind conștient de faptul că între imaginea lumii și a întregului univers carceral nu se poate sesiza nici o diferență: „[...] lumea demult nu mai are ferestre. Doar ușă, ca celula; cu clanță pe dinafară” (Goma 2007: 3), reprimând orice tentativă de evadare. Romanul *Ostinato* îl găsește pe Ilarie Langa, în debut, în ipostaza de analist ce surprinde tabloul non-locului în cele trei dimensiuni ale sale: spațiul, timpul și sistemul de relații inter-umane, care „primește în cazul Gulagului aspectul specific concentraționar” (Cesereanu 1998: 12). Paul Goma optează pentru reprezentarea unui spațiu sinistru, măsurat în „[...] cinci pași, nu mai mult de cinci, totdeauna cinci, de la ușă” (Goma 2007:3), unde timpul își pierde din valoare: „[...] și nu e prea devreme și nu prea târziu” (idem), obținând, grație scriitorului, posibilitatea de a se dilata sau a se comprima, în dependență de necesități. Spațiile de detenție, subliniază Hannah Arendt, sunt „găuri de uitare în care oamenii se poticnesc din întâmplare, fără să lase urme obișnuite ale existenței lor trecute, cum ar fi un cadavru sau un mormânt” (Arendt 1994: 564). În aceste „găuri” sistemul de relații inter-umane este unul uniformizat, unde individul este privat de orice personalizare atât a sa proprie, cât și a referentului, calitate, pe care antropologul Marc

Augé o va atribui non-locului. Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim plan „nefirescul” situației lui Ilarie, care se află „alături de cuvintele răspicate fără grabă fără grabă aglutinate le văd cu coada ochiului fără să le privesc nu arată a cuvinte și le știu și nu pot ieși din așa nu sunt chiar ele ci imaginea lor răsfrântă în oglinda paralelă cu drumul mă înfig în ele cu lopata să le împrăști să le trimit pe calea cea bună dar lopata e furcă de nuci nu reușesc să le zornăi pe loc în morman vin încoace în șir strâns [...] alunecă de când le știu curg pe urma adânc săpată” (ibidem: 14), întru a sublinia imaginea detașării de la biografia personajului și dificultatea adecvării scriiturii la condiția de deținut a acestuia. Drama lui Ilarie Langa se amplifică pe măsură ce protagonistul recunoaște continuitatea trăirii non-locului în interiorul „celulei de eliberare” și în afara acesteia. Obsesia „ușilor lăuntrice” devine centrul de mediere a lumii dinăuntru și a celei din afară - o întruchipare relativă a locului. Paul Goma îl alege simbolic pe Ilarie Langa, un inacceptat, interiorizat, „cel mai deținut dintre toți deținuții, învelit în cea mai închisoare, înlănțuit în cele mai lanțuri” (Goma 2007: 48) pregătit să caute liberarea, să bată „o(b)stinat(o)” la propriile „uși lăuntrice” (Hațiegan 2010: 12), încercând să regăsească matricea rupturii și atribuindu-i imaginea mitologică a Ithacai - a locului originar, deci a lumii de „acasă”, ca o posibilitate de a reveni la propriul sine, nealterat, neînrobit. Autenticitatea reprezentării locului devine una himerică, întrucât „[...] Ithaca odată atinsă se dovedește a nu fi cea căutată” (ibidem: 148).

Drumul eliberării fizice din celulă este un traseu de natură psihică, pe care Ilarie îl parcurge în sens invers, conjugând-ul cu cel de închidere: „-Libertatea să-ți fie mai închisoare decât închisoarea [...] – Sau altfel: Libertatea să fie pentru totdeauna amenințată, minată, să conțină viermele îndoielii și în același timp să fie viermele, să trăiască din viitoarea închisoare [...]” (Goma 2007: 41).

Întru realizarea unei eliberări din celulă, marcă a „resimțirii” locului autentic, traseul va continua cu o eliberare din închisoare, o suprimare a sentimentului non-locului. Ușa „cea de toate zilele” va deveni, în acest caz, unica promisiune a acestei eliberări, dar și primul obstacol spre atingerea liberării obsedante. În esență, semnaleză Goma: „Liberarea se va face din afara înăuntrului în afara adevărată, nu din celulă, trebuie să trec prin purgatoriul curții – ei și?, aceea va fi altă liberare, asta, adevărată se face de-aici, direct” (idem). De fapt, autorul recurge la intonarea în unison a trei note, unde prima reflectă imaginea non-locului, (înăuntrul celulei), cea de-a doua surprinde tabloul locului în accepțiunea sa relativă (în afara celulei) și nota de vârf reconstituie contururile locului originar autentic în cele mai îndepărtate amintiri, insistând cu „o(b)stinație”, în toate cele trei cazuri, asupra ideii de desființare a „ușilor lăuntrice” (Hațiegan 2010: 12). Prima treaptă de eliberare este nașterea veritabilă, una imaculată și cea de-a doua, una coruptă, care de fapt va întruchipa „nașterea din infern”. Se recurge la utilizarea acestei metafore, desprinsă din textul scriitorului, pentru a sublinia momentul evadării din celulă, pe de o parte, precum și momentul expulzării din uterul matern, pe de altă parte, simțit și acesta ca o evadare. Imaginea parabolică a peregrinărilor lui Ilarie din înăuntrul non-locului spre o afară relativă, zugrăvește un adevărat purgatoriu coborât în infern. Un purgatoriu unde se exclude orice tentativă de revendicare a realității: „- Să tac. Să nu mai am memorie. Să ne luăm pe după cap și să uităm cu toții, să jucăm Hora Amneziei” (Goma 2007: 42). Protagonistul romanului țese definiția locului, sau mai bine a esenței acestuia: „[...] locul cel mai neprimejdut: cel mai din adânc, din inima fundului, din fundul inimii primejdiei [...] acolo de unde nu poți coborî, unde nu mai ai ce pierde...” (ibidem: 41). Totuși Ilarie Langa părăsește „Țara lui Lucifer”, prin deschiderea ultimei uși, a celei lăuntrice, ce îl va duce dincolo, într-o lume primordială. Descoperirea locului autentic devine catharsis, împlinind suprema condiție a liberării interioare: posibilitatea de scrie.

Conform taxonomiei realizate de către Jung Wunenburger, casa este un simbol al sinelui, iar ușa, în acest context, integrându-se cu personalitatea construcției, se identifică cu ea întru totul, purtând încărcătura matricei spirituale a locatarului. Desființarea sau mai bine

deschiderea uşii este pigmentată de dorinţa de acceptare necondiţionată, nevoia de comunicare prin linişte şi lumină, devenind, în acest sens, aliata libertăţii proprii. Percepţia ca atare a „uşilor lăuntrice” devine marcă a intrării într-un alter-ego, ca o consecinţă a dorinţei de a se libera din interior, descoperindu-şi sinele. Prin urmare, uşa se face parte din instrumentul de expresie al fiinţei umane.

Desprins din corpul romanului *În cerc*, romanul lui Goma, *Uşa noastră cea de toate zilele*, prezintă totodată multe elemente de continuitate cu *Ostinato*. În acest sens, obsesia „uşilor lăuntrice”, spre deosebire de alte scrieri ale lui Paul Goma, reflectă în structura de parabolă a romanului un stil digresiv. Naraţiunea extrem de comprimată şi concisă, plasată într-un spaţiu închis, în odaia dintr-o cabană de munte în care se trezesc blocate cele patru personaje feminine din *Uşa noastră cea de toate zilele*, surprinde imaginea unei potenţiale închisori. Reconstituirea mental-sentimentală a unui spaţiu de carceră este de fapt o autoînchidere, stare provocată de momentul de criză, unde se modifică fiinţa, se acumulează tensiunile. Apariţia celor patru protagoniste într-un cadru unic nu se pare deloc accidentală, fiind totuşi reprezentată ca o simplă întâmplare. Raporturile instaurate între protagonistele naraţiunii (Alice Dudescu, actriţă; Sofia Arsene, învăţătoare de ţară; Florica Iosub, activistă de partid, fostă ilegalistă; Viola Bizim, fiică de nomenclaturist, ajuns şi acesta într-un „lanţ al slăbiciunilor” (Goma 1992b: 53) pendulează între un „aici”- cabană, şi un „acolo” – timpul şi locul din afara ei, care, bine strânse, formează un veritabil „cerc” vicios, o împletire de relaţii din care nu se mai poate ieşi. Clausturarea fizică determină replierea mentală a personajelor asupra propriei interiorităţi: acolo se găsesc multe „uşi” închise, care vor fi forţate, dar în locul lor vor apărea altele noi: „[...] să-şi ţină gura, să nu mai spună la nimeni să uite ce-a văzut şi ce ştie [...] întâmplarea de la fabrica de parchet s-o îngroape, să şi-o răzuiască din minte[...]” (ibidem: 82). Pe de altă parte, uşa, care se interpune între cele patru personaje şi exterior, devine proiecţia materială, sau mai bine - obiectivarea „uşilor lăuntrice”. Romanul e construit contrapunctic, prin intercalarea vocilor, schimbarea punctelor de vedere, culminând cu o răsturnare completă a perspectivei.

Fiind atentată pentru prima dată în romanul *Ostinato*, imaginea claustrării sinelui, este reluată ulterior şi în romanul *Gherla*, unde se pune în prim plan teoria naratorului participativ. Naratorul creionează într-un plan al observaţiei imaginea celui care mărturiseşte ca, fiind obsedat de tabloul uşii închise, determinat de condiţiile subumane ale detenţiei, conceput de către „păpuşarii” statului totalitar - ca agresiune.

Observarea, în sensul său existenţial poate fi tradusă prin termenul privire. Martin Heidegger în *Fiinţă şi timp* pune în discuţie noţiunea de „privire - ambientală” (Heidegger 2003: 94), ca „fapt-de-a-fi-în-lume” (ibidem). Potrivit studiului lui Heidegger cuplul corelativ existenţial „aici” şi „acolo” denotă, transferul de accent de la personalitatea naratorului spre imaginea poporului român, de la el, spre ei, şi de la un „aici” (acasă), la un „acolo” (adverb de loc, cu o semnificaţie deloc ambiguă pentru cazul scriiturii lui Paul Goma, prin care se înţelege: celula ca spaţiu al fiinţării, claustrat şi lipsit de orice personalizare: „[...] acolo unde-l pusesese [...], în Camera de liberare la Gherla [...]” (Goma 1990: 164). Cu alte cuvinte, adverbele: „aici” şi „acolo” adaugă semnificaţiei sale primordiale de pure determinări locale, „caracteristici ale spaţialităţii originare”, devenind „aşa zisele determinative ale eului” (Humboldt 1829: 304 apud Heidegger 2003: 164). Imaginea lui „aici”, ce surprinde tabloul casei din Mana, contopit cu lumea proprie eului – „calidorul”, nu se mai adresează sieşi, ci devine un vector cu sens opus, orientat fiind de la sine, către un „acolo”, al „fiinţării la-îndemână, accesibilă privirii ambientale [...], având totuşi în vedere *pe sine* în spaţialitatea existenţială” (ibidem), care pentru eul narator al lui Paul Goma fiinţează graţie propriilor sale legi ontice: „[...] deţinuţii aflaţi în afara celulei [...] când se întâlnesc cu alţi deţinuţi [...] trebuie să se așeze „în alarmă” uite-aşa: te-ntorci cu faţa spre cel mai apropiat perete, zid,

gard, stâlp, îți pui mâinile la ceafă, încheștate cu coatele mult împinse înainte, alcătuiind un fel de ochelari de cal, ca să nu poți vedea în lături [...]”, (Goma 1990: 138).

„Aici-ul” eului gomian, sau în sensul existențial – locul, trebuie perceput printr-o raportare la un „acolo”, care din punct de vedere antropologic denotă conceptul de non-loc, vidat de orice personalizare. Spațialitatea existențială care determină locul personajului / naratorului se întemeiază ea însăși pe condiția sui generis a „faptului-a-fi-în-lume”, în cazul disidentului, echivalentă cu patima scrisului: „Și m-am hotărât să nu-i uit în vecii vecilor, să nu mă răzbun, ci mai crunt: să nu-i ui să-i neuit eu într-o carte și, mai ales: să nu-i tac, să-i netac” (Goma 1990: 168). Cu alte cuvinte schema existențială a lui Kant „ego sum – cogito sum” este tradusă de către Goma prin: eu scriu - eu sunt. Eul narator, în acest sens, are ca miză o ființare, unde ființa consistă în a avea propriul său loc, personalizat.

Paul Goma aduce în fața lui însuși, aflarea de sine, nu printr-o accepție de ordin perceptiv și printr-o regăsire de sine total afectivă. Frica, susține Heidegger, devine „un mod al situării afective”, reprezentând „ființarea intramundănă” într-un sens amenințător. În acest context, sentimentul fricii creează condiții pentru recrearea mintal-sentimentală a locului: „Ți-am spus că mi-e frică. Tocmai pentru că mi-e foarte frică, nu tac – n-ai băgat de seamă că tăcerea alimentează frica? Pe întuneric, noaptea, ca să-ți faci curaj, vorbești singur, cu cât vorbești mai tare, cu atât îți e mai puțin frică”. (ibidem: 22).

Vorbirea, ca acțiune, în scrierea lui Goma, devine marca unei stări de deschidere autentică, de desființare a ușilor închise, bogată de sine însuși. Exteriorizarea prin vorbire în momentul actualizării discursului, ce construiește un fel specific mundan de a fi, în accepție existențialistă, este limba. Limbajul lui Paul Goma, „exilat și ca scriitor” (Lazslo 2008:120), cum susține Alexandru Lazslo, „nu seamănă prin nimic cu ceea ce se scria” (ibidem) până atunci. Goma introduce în textul său limba vorbită, („așa cum este ea”) (ibidem) de către membri aparatului de represiune. Este un limbaj smuncit, un rest de limbă murdară, prin care se ghicește o „limbă de lemn”, actuală pentru perioada comunistă:

Françoise Thom în studiul *Limba de lemn* se referă la „o limbă alienată, goală, nov-limba, ideologizată” (Thom 1993: 119).

Drama protagonistului este dictată de prelungirea sentimentului de obsesie, în interiorul spațiului carceral, cel preconizat pentru plimbare: „Țarul era... ce era țarc, adică loc îngrădit, închis într-un fel e mult mai greu de suportat, decât celula – cu cei șase pereți, aia este un mormânt cinstit, cu capacul ținut. Țarul însă... Are numai cinci pereți, îi lipsește tavanul, are deci o fereastră deschisă (și neoblinită), spre cer, spre aer, spre soare – spre libertate. Dar prin acea fereastră libertatea ți se închide cu o mână și ți se ia cu celelalte [...] cerul era prea cer, aerul prea aer, lumina din cale –afară de luminoasă, torturantă” (Goma, 1990: 136), dar și după ieșirea din închisoare, fără termen clar de expirare: „Raza era fructul oprit, care niciodată nu mă tentase. Să ies din rază? [...] Unde să mă duc? Casa mea aflându-se nu în afara razei, ci în afara țării, în afara Europei, în afara lumii, la mama dracului, pe planeta Rusia. Dacă părinții s-ar fi mutat, cum aveau de gând în raionul Slobozia, firește aș fi dat și eu o fugă până acolo. Deși... ar fi construit locuința aceea, din satul acela, din raionul Slobozia, o acasă? Ce să mă fi atras acolo? Locurile, oamenii? Dar locuri nu mai avem demult, din martie 44, de la refugiu, dar oamenii erau în total doi: mama și tata”. (ibidem: 257).

Personajul obsedat de faptul că existența sa a fost deturnată de la cursul său normal, privit ca un „[...] vierme, un nimic, un ăla asupra căruia partidul îi dăduse drept de viață și de moarte” (ibidem, 106), încearcă să reintre în posesia propriului sine, nealterat, nedespicat: „eu sunt român, am și eu un punct de vedere” (ibidem, 102). Or, momentul crucial al mărturisirii eului narator, resimțit în calitate de martor, dar și implicat în același timp, în activitatea de actor al evenimentului din 19 noiembrie 1958 devine aducător de o suferință greu cuantificabilă: „[...] eu plângeam, ar fi fost bine să pot plânge, nu loviturile, nu ele mă

atingeau, plângeam pentru că, pentru că, pentr, și atunci prima dată de la arestare, pentru prima oară în viață, am spus, mi-am spus, le-am spus: EI LASĂ... EI LASĂ! [...] Fusesem despicat, jumătate din mine fusese trimis cu totul, mutat acolo, la gaură” (ibidem, 146).

Autorul reușește să-și adecveze scriitura la condiția protagonistului, prin dese schimbări de perspectivă, prin planurile prospective și retrospective intercalate, prin alternanța și interferența a trăirilor unui spațiu clausturat, carceral, amintiri sau transpunerea stărilor de spirit ale eului narator/personaj. „Eul” gomian devine unica exteriorizare a conștiinței de sine și a tuturor conceptelor sale. Din el nu rezultă nimic altceva decât un subiect „transcendental” (Heidegger 2003: 421) al gândirii. Prin rostirea pronumelui personal „eu”, naratorul optează pentru o ființare ce are în vedere pe sine însuși. Cu toate că semnificația acestui cuvânt pare a fi destul de simplă, abordarea lui din punct de vedere existențialist îi oferă alte valențe semantice, descriindu-l pe „sinele însuși” (ibidem) și nimic altceva decât „subiectul absolut” (ibidem), acel „ceva” (ibidem), care rămâne identic cu sinele lăuntric, schițând imaginea locului interior al naratorului/personajului: „[...] în închisoare deținuții nu au voie să rostească pluralul noi. În închisoare ești singur, ești unu ești: eu [...], soliciți în numele tău și nu al unui grup”. (Goma 1990: 53). Și mai mult, apariția „eului” pe tabloul pigmentat de totalitarism, trebuie înțeleasă în sens kantian cu multe rezerve, dacă nu într-unul diametral opus, întrucât el nu mai este „eul care gândește” – un subiect logic în devenire, cu o conștiință de sine și de modificările sale existențiale, ci un om nou, „[...] un deținut, un vierme, un nimic, un ăla asupra căruia partidul îi dăduse drept de viață și de moarte”. (ibidem: 106). „Eul” echivalează cu a fi într-o lume, sau mai bine zis în matricea originară care te definește. În paginile romanului Gherla „eul” apare mutilat, transformat într-un „ăla” (variantea vorbită a pronumelui demonstrativ de depărtare), care vine să echivaleze ființarea sinelui narator cu o „non-ființare”, lipsit de propriul său „loc-de-deschidere” (Heidegger 2003: 182), incapabil de „a gândi ceva” (ibidem: 424). Obținem o nouă schemă a faptului de a fi, construită în conformitate cu ideologia totalitaristă: eu sunt – dar nu gândesc. Obsesia „ușilor lăuntrice” este surprinsă de către personajul lui Paul Goma, tocmai în momentul refuzului de a se conforma cu noua schemă “inventată” de către sistemul de tortură. Deținutul, în imaginea eului narator, fiind suspendat între două sisteme: cel comunist și cel capitalist, transcende cu luciditate imaginea lumii care i se impune: „Atunci când le-am auzit, le-am tratat cu neîncrederea lucidului [...], al celui care-și dă seama de deosebiri dintre adevărul din afară și adevărul din pușcărie [...], dar nu aș face eu, cum faci tu, cum ar face muritorii de rând – nu!” (Goma 1990: 163). Deși obsesia favorizează o extensiune a conștiinței prin trăirea simultană pe mai multe planuri ale sale, personajul o resimte în primul rând ca o traumă, cu atât mai dureroasă cu cât pare de nedepășit. Această extensiune, este pigmentată, în termeni antropologici, de imaginea „excesului de spațiu” (Augé 1992: 45), căruia, Marc Augé în studiul *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, îi imprimă caracteristica de bază a non-locului: „[...] aerul curat, poate prea curat, prea tare pentru plămâni ca ai noștri, obișnuiți cu puțin și prost pentru carnea noastră de... ciupearcă, de Rigă Crypto – aerul îmi îndurera pe dinăuntru răsuflarea, pe dinafară îmi urzica pielea, îmi ustura vederea” (Goma 1990:142).

Paul Goma descrie imaginea unui spațiu psihologic, ce poate fi definit drept o entitate rezultată prin reflectarea subiectivă a lumii externe (lumii din afara celulei - țarcul de plimbare). Spațiul psihologic este sesizat prin intermediul sensibilității și experienței, accesibil grație percepției senzoriale, fiind supus subiectivității personajului: „[...] țarcul mă făcea să sufăr, [...] Am început, ca de obicei să tremur. Nu de frig - de are. De un frig... Dar nu din acel moment, ci de un alt frig, frigul care-mi rămăsese în carnea memoriei” (ibidem: 142).

Imaginea non-locului este determinată și de „excesul de timp”, susține Marc Augé (1992: 46). Operei lui Paul Goma îi este caracteristică disjuncția valorilor temporale: timpul

social, precum și cel creator se reduc, iar deținutul „rămâne ancorat într-un timp biologic al ființelor rudimentare, deprimare, dezumanizate”, menționează Alexandru Lazslo (Lazslo 2008: 125). Timpul istoric nu-i mai este accesibil deținutului politic, întrucât din lipsa de informații, nu poate urmări succesiunea acestuia. Autorul pictează imaginea timpului psihologic, al cărui caracter subiectiv este destul de evident. Cercetătorul Vittorio Benussi relevă ideea că imagina timpului subiectiv depinde de „umplerea” acestuia cu evenimente. Sporirea fluxului de informație creează condiții pentru extensiunea timpului psihologic, care este creionată de către Goma în momentele “spectacolului” de la anchetă, de la purgatoriu, în care se “dilată” însemnările obsesive și rememorările experiențelor existențiale ale personajului din afara Gulagului. Conștiința timpului psihologic se trezește cu aviditate la recuperarea celor mai mici momente desprinse din biografia protagonistului. Nu este vorba despre o trăire imaginară, ci de o „percepție senzorială conservată ca atare”, susține Ruxanda Cesereanu (Cesereanu 1998: 168). Cu alte cuvinte, posibilitatea de a substitui timpul biografic, cel din exterior, unul punitiv, prin cel psihologic, de natură lăuntrică vine să descopere spirala interiorității. În acest sens, imaginea timpului personalizat prinde contururi.

Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim plan „nefirescul” situației eului, al cărui sistem de relații inter-umane, devine în interiorul carcerii un simbol al singurătății, orice tentativă de a întreține relații în spațiu, precum și apelul la personalizare prin rostirea numelui se nivelează: „Cu toate că eram doi, Șomlea zise, nu: Voi! (dacă tot nu rostea numele nostru), ci Tu și tu” (Goma 1990: 53). Prozatorul vine cu o explicație a motivului imposibilității utilizării pronumelui personal de persoana I, numărul plural - „noi”: „Simplu, în închisoare deținuții nu au voie să folosească pluralul noi. În închisoare ești singur, ești unu, ești eu [...] soliciți decât în numele tău, nu în al unui grup” (idem). În acest sens, Hannah Arendt menționează că spațiul de detenție devine o gaură de uitare „în care oamenii se poticnesc din întâmplare, fără să lase urme obișnuite ale existenței lor trecute”.

Sentimentul dezolării produce o metamorfoză a tabloului lăuntric al naratorului/personajului. Aceasta înseamnă că eul se simte alienat de starea dezolării. Paul Goma schițează inițial imaginea unui eu ce se opune și rezistă: „[...] nu mă lasam, mă zbăteam, mă lasam la pământ, mă suceam și rămâneam mereu protejat” (Goma 1990: 151), ca să picteze apoi figura unui „ăla” obsedat de necesitatea deschiderii lăuntricului, fiind capabil a-și asuma golul, a și-l obiectiva, ca într-un coșmar în care decorul, epica, deznodământul țin de emanația eului străin sieși: „[...] nu puteam rosti nici un cuvânt, nu puteam face nici un gest, nici măcar cu ochii nu mă puteam ruga frumos, eram un sac de antrenament, un sac de fasole care nu vorbește, nu urlă, nu roagă, nu se apără [...]” (ibidem: 169). Eul își reconstruiește propriul abis, de care ia cunoștință cu stupefacție: „Fusesem despicaț, jumătate din mine fusese trimis cu totul, mutat acolo, la gaură [...]” (ibidem: 146). În cele din urmă, autorul încearcă să suprapună dăinuirea autoironică într-un actant fără chip, pulverizat sufletește: „[...] a născut un om, nu, o dreață umană, o...o lepădătură a societății, o drojdie dujmănoasă!” (ibidem: 91). Cu toate acestea, Paul Goma optează pentru reprezentarea unui personaj care speră să-și recupereze condiția de nedespicaț, insistând asupra recreării locului, restabilirii relațiilor inter-umane în spațiu: „prin urlat să stabilească legătura cu ai lui de care fusese despărțit [...]. Fiindcă urlatul e o punte care-ți dă iluzia că nu ești singur [...] apoi urlă și pentru că te știi mai tare decât cei care te bat”. Interiorizată, închisoarea, prin reprezentarea imaginii simbolice, auditive a urlatului – devine un dublu ecou al spiritului eului narator/personaj, aflat la gradul superlativ al libertății interioare, pe de o parte: „puteam urla nestingherit, deci mă puteam exprima, am început să răspund: Nu taaaac, Nu taaaac, Eu nu voiam – nu mai voiam-și urlând, le spuneam că nu mai tac!”, și despicaț, pe de altă parte: „[...] simt cum glasul mi se subțiază, se împuținează, se întrerupe, se rupe [...] și glasul: îl

văd – capătul lui, rupt, atârână, se scufundă, încet, înapoi, de unde pornise, ca un jet de arteziană, într-un bazin, după închiderea lentă a robinetului [...] nu mai urlu” (ibidem, 174).

Volumul lui Paul Goma este un binom compus din Gherla, care evocă expresia detenției propriu zise, și Lătești, manuscris neterminat, suspendat în mijlocul unei fraze, care reia anii domiciliului obligatoriu la Bărăgan, unde libertatea „se arată a fi un regim îmbunătățit de nelibertate”, după cum susține Radu Ciuceanu (Ciuceanu 1991: 62). Cu toate acestea libertatea, fiind egală cu sine și absolut necesară sau iremediabil pierdută, devine condiția sine qua non a ființării în „locul-deschidere” (termenul îi aparține lui Martin Heidegger). Or, „ce fel de libertate-i asta, dacă ies de-aici și intru dincolo?” (Goma 1990: 191). Personajul lui Paul Goma ajunge un obsedat de libertatea care seduce fără de precauție trupul nelibertății. În acest sens, el refuză recompunerea drumului, punctul de plecare al căruia a fost celula: „Nici mai târziu n-am încercat să-l refac, să-l reconstitui, pentru asta ar fi trebuit să mă re-apropii de închisoare”(ibidem: 202). Imaginea domiciliului obligatoriu conturează prin definiție un minus de statut al deținutului liberat: „Cu buletin în regulă. Având chiar și fotografie! Buletin absolut identic cu al cetățenilor (aici merge) liberi ai RPR, deosebirea stând în “micul amănunt”: sub fotografie, o șampilă a aplicat două litere: D.O.” (ibidem: 242).

Intrarea protagonistului în așa zisa libertate, sau mai exact reintrarea în ea se realizează cu precauție. Vorbind despre această nouă intrare, Radu Ciuceanu este de părerea că reluarea aceluiași lucru nu este o reiterare, ci o nouă cunoaștere: „Oricât ar părea de bizar, a face din nou un lucru, nu înseamnă a-l repeta, ci a-l reînvia, reactualizând un gest, o acoladă. Ceva atât de simplu, care prin absență, a devenit cu timpul incomprehensibil. Libertatea constituie pentru fostul încarcerat o terra incognita, unde mișcările înaintează inocent și timid”. (Ciuceanu 1991: 62).

Suferința personajului gomian este provocată tocmai de această necesitate de a se reiniția în „locul-de-deschidere” al ființării aparent libere, unde jertfa torturii neîncarcerată trupește, rămâne cu sufletul dezolat de regimul „schizoid de falsificare” (Cesereanu 1998: 12), căci omul nou „nu are nevoie de adevărul concret, ci doar de unul ideal teoretic, corespunzător moralei comuniste” (ibidem). Paul Goma transcrie această stare în felul următor: „ai fi suferit, fiindcă nu ai fost nici deținut, nici liber” (Goma 1990: 244). Cu alte cuvinte, traseul personajului lui Goma nu este deloc unul al mântuirii, grație deschiderii ultimei uși, a celei lăuntrice, odată scufundat în infernul torturii totalitariste va simți necesitatea reconstruirii tabloului utopic al matricei originare ca „loc-de-deschidere”. Etapa salvării din detenție nu va avea loc decât parțial, prin descoperirea de sine, pe când imaginea paradisului casei din Mana nu va fi regăsit niciodată.

Bibliografie

1. Hannah, Arendt, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 2006.
2. Augé, Marc, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
3. Azoitei, Mihaela, *Totalitarism și rezistență în România comunistă. Cazul Goma*, București, Editura Paideia, 2002.
4. Cesereanu, Ruxanda, *O călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain *Dicționar de simboluri*, V: 2-3, București, Editura Artemis, 1995, p: 113-118.
6. Cistelecan, Alexandru, *Ușa și mentalitatea*, în „Vatra”, 22, nr. 6 (225), 1992, p. 9.

7. Ciuceanu, Radu, *Intrarea în tunel*, prefață și note de Octavian Roske, București, Editura Meridiane, 1991, p. 283-285.
8. Corfas, Iosif, *Secvențe din fostele închisori politice*, București, Editura Humanitas, 2003.
9. Coza, Ancuța Maria, *Paul Goma. Destinul unui disident*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2011.
10. Cristea, Dragoș-Mugrel, *O scurtă introducere în memorialistica detenției românești*, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2, 2008, p. 25–38.
11. Goma, Paul, *Gherla-Lătești*, București, Editura Humanitas, 1990.
12. Goma, Paul, *Ușa noastră cea de toate zilele*, București, Editura Cartea Românească, 1992.
13. Goma, Paul, *Ostinato*, București, Editura Anamarol, 2007.
14. Hațiegan, Anca, *Batând, o(b)stinat(o), la ușa noastră cea de toate zilele*, în „Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist”, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010.
15. Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura Humanitas, 1999.
16. Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
17. Lazslo, Alexandru, *Viceversa! Polemici pro și contra lui Paul Goma*, Timișoara, Editura Bastion, 2008.
18. Popa, Mircea, *Paul Goma-avaturile afirmării*, în „Continuități”, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2010, p.246.
19. Thom, Françoise, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, Editura Humanitas, 1993.
20. Wunenburger, Jung *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 223.

IRONY: THE ARM OF A SKILFUL INTELLECTUAL

Sonia Livia GREC

University of Oradea

Abstract: The writer Titus Popovici, a keen supporter of the decade, becomes after 1989 an active objector of the death nomenclature. With a complex personality, a pure intelligence of the written word, Titus Popovici has the great ability of using the irony in the most complex and deep way. He uses this ruthless sword both in his propagandist writing and also in his post- decembre novels. Great personalities of the didactor regime are roughly satirised, especially after the 1989s, when the writer can express himself freely, without deceiving the censor. Consequently, the thrill of the irony is felt in every single character and also his world, having a huge influence in his work.

Keywords: Titus Popovici, communism, duplicity, psychology, irony, simplicity.

Reprezentând la origine o „vorbă, frază, expresie, afirmație care conține o ușoară batjocură la adresa cuiva sau a ceva, folosind de obicei semnificații opuse sensului lor obișnuit; zeflema, persiflare”¹, ironia a pătruns din cele mai vechi timpuri și mediile literare. Fiind în esență un proces de autoapărare, ironia presupune multă iscusință și o inteligență vie. Ea se opune unor sentimente, cum ar fi însingurarea, tăcerea, resemnarea și oferă celui care o deține o charismă aparte. Constituind în esență un antonim al melancoliei, ironia trebuie să fie desăvârșită, ea construindu-se și utilizându-se doar în momentele propice, ducând altfel la știrbirea sensului ei, la obișnuință și plictis. Constând într-un mecanism de gândire dificil, un exercițiu de inteligență rară, ironia nu e accesibilă oricui, în consecință strădania de a contura persiflări și eșecul acestui proces duc la căderea în ținutul penibilului, al situațiilor jenante.

În acest sens vine și contribuția antichității, care consideră ironia: „o figură care constă în a spune voluntar contrariul a ceea ce se dorește să se înțeleagă, privând cuvintele sau propozițiile de valoarea lor reală sau completă, de obicei printr-un element ajutător cu rol de semnal: ton, gest, aer ironic.”² Având ca impuls tendința ironicului de a se apăra, de a sugera prin jocuri de cuvinte adevărul, ea poate duce, din neglijența și stângăcia celui care o transmite, la jigniri și lezări gratuite. Un fapt cert e că ironia trebuie să dețină la bază norme morale, iar explicarea și disecarea ei îi secătuiește sensul și fascinația. Fără a putea fi identificată întotdeauna cu sarcasmul, zeflemeaua, pamfletul, satira sau persiflarea, ironia ilustrează revolta, frustrarea și nemulțumirea creatorului ei.

Văzută de Vera Călin ca „o stare de contemplație superioară”, această abilitate de a finețe necesară denumeste și : „facultatea deținătoare a puterii de a anihila, a răsturna, a redimensiona o realitate care – ca simplă înfrângere a eului – suportă a fi modelată și remodelată fără încetare.”³ Sub diferitele sale forme, ea poate fi utilizată în diverse scopuri, existând ironie despre lucruri, despre oameni, autoironie, fără a epuiza capacitatea ei de a se plia anumite situații și persoane. Referindu-se la ironizarea propriei persoane, Vladimir Jankelevitch afirma: „Ca să faci umor despre propriul tău corp ca despre un lucru din exterior

¹ *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

² Popa, Marian, *Comicologia*, București, Editura Semne, 2010, pag. 216.

³ Călin, Vera, *Romantismul*, București, Editura Univers, 1970.

trebuie să fii Epictet; trebuie să fii un erou al ironiei.”⁴ Tot el este cel care surprinde strânsa legătură dintre programul ironiei și programul conștiinței, adăugând un ultim fapt discutabil: „A ironiza înseamnă a alege dreptatea.”⁵ De la sine înțeles e că mediul în care sunt redată ironiile necesită un anumit climat, dat de statutul persoanelor prezente și, cu precădere, de capacitățile intelectuale ale auditoriului.

În ceea ce privește implicarea ironiei în sfera literară, ea a fost utilizată intens în perioada comunistă, pentru a facilita transmiterea unor realități crude interzise. Trecând de cele mai multe ori de bariera cenzurii, datorită nu doar conceperii ei desăvârșite, ci și mulțumită existenței unor cenzori cu o iscusință literară scăzută, în marea lor majoritate. Ironia devine astfel un instrument de mascare, inaccesibil cenzurii, prin urmare scriitorul are satisfacția înfruntării regimului dominat, atacând astfel injustețea și nedreptățile comise.

Profitând de caracterul său subversiv și deținând o inteligență evidentă, de netăgăduit, Titus Popovici va utiliza în operele sale procedeul ironiei. Întreaga creație literară a prozatorului, de la debut până la operele postume, este străbătută de un iz permanent de zeflema, persiflare și sarcasm. Paradoxul e răvășitor, până în '89 ironiile sunt adresate nu doar conducerii, ci mai ales propriei persoane, păstrându-se în limitele respectării programului comunist, însă după revoluție va întoarce armele împotriva grupării care l-a favorizat în permanență. Gheorghe Grigurcu analizează procedeul ironiei la Titus Popovici, vizând o relație între ironie, istorie și etic: „Arma redutabilă pe care o folosește Titus Popovici este ironia. O ironie retrospectivă din punct de vedere istoric și etic, vărsată însă în prezentul etern al prozei beletristice.”⁶

Supranumit de Dan C. Mihăilescu „un egocentric luxuriant în cinism și arghirofilie”⁷, Titus Popovici are permanenta tendință de a-i batjocori pe mai marii puterii, luând în derâdere beneficiile incomensurabile de care se bucura (i se pare puțin că are întâietate la Spitalul Elias sau că i se oferă o bursă în State). La caracterul ironic al numeroaselor pagini din proza sa face referire și Ion Vitner, asociind ironia cu umorul și sarcasmul, deoarece, menționa criticul, este o „cantitate de umor, vervă ironică, sarcasm biciuitor, pe care proza sa o deține. Și râsul lui Titus Popovici este extrem de nuanțat. Ironia lui poate utiliza din plin burlescul, ca în scena recepției din subsolul prefecturii, dar poate fi și serioasă, amară, tragică.”⁸

În volumul *Povestiri*, din 1955, ironia vădită a autorului conferă un plus de dinamism și contribuie la caracterizarea personajelor. Cu precădere Gusti Iluț e reprezentantul unui caracter dominant, capabil de mari șiretlicuri verbale. Astfel, îi va pune în cumpănă inclusiv pe mai marii satului, tovarășul Jurca de la partid aflându-se în dificultatea de a nu-i înțelege uneori intențiile adevărate. În spatele ironiei subtile a personajului se ascunde omul simplu, evitat de unii semeni pentru franchețea sa, dar apreciat la adevărata-i însemnătate: „Să vorbești cu Gusti Iluț? Tocmai cu el... Jurca de bună seamă nu știe cine-i Iluț...”⁹ Datorită subtilității sale și finalul povestirii rămâne unul deschis, sugestia însuflându-ne ideea că personajul va împărtăși în cele din urmă crezul comunist.

Cu o și mai profundă putere de a satiriza și a sugera ne apare Baci Jurca, comunist convins încă din perioada aflării partidului în ilegalitate. Prin asprimea vorbelor pe care le aruncă celor vizați se bucură de notorietate și în rândul fruntașilor de la conducere. Spre deosebire de Gusti Iluț, Baci Jurca conturează o ironie cu un aspru caracter umoristic, remarcabilă fiind scena în care îl analizează pe unul dintre secretarii de la județ: „Ia te uită

⁴ Jankélévitch, Vladimir, *Ironia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, pag. 22.

⁵ Ibidem, pag. 32.

⁶ Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în *România literară*, nr. 47/2000.

⁷ Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Iași, Editura Polirom, 2004, pag. 390.

⁸ Vitner, Ion, *Prozatori contemporani*, București, Editura pentru literatură, 1961, pag. 163.

⁹ Popovici, Titus, *Povestiri*, București, Editura Tineretului, 1955, pag. 21.

cum s-a îmbrăcat, parcă-i ambasador. Pe vremuri n-ar fi purtat cravată în ruptul capului. Zicea că-i modă burgheză.”¹⁰ Eugen Simion consideră că între trăsăturile definitorii ale prozatorului Titus Popovici stă și aspectul legat de o utilizare ingenioasă a ironiei: „prozator cu penița sigură, cu spirit de observație, cu simțul umorului și vocație satirică.”¹¹

În romanul imediat următor predilecția pentru ironie și umor dăinuie. Romanul *Străinul* este văzut de unii critici ca „o satiră plină de sarcasm”¹², implicând în proporții variabile tendințe ale dramei cu accente comice. Complexitatea personajului Andrei Sabin permite situarea acestuia în sfera tinerilor dezghețați, atât politic, cât mai ales psihologic. Eugen Negrici subliniază coordonatele prin care personajul impresionează și reține: „prin postura sfidător juvenilă, prin sarcasmul demistificator și prin idealismul intransigent al principiilor și convingerilor ilustrează [...] inadptabilul superior și, firește, neînțeles.”¹³ La fel ca și creatorul său, și Andrei e un neînțeles în lumea pe care o compune, un intelectual inadptat, care își dorește salvarea prin cuvânt. Numeroase sunt realitățile pe care prozatorul le-a putut îngloba în acest roman cu ajutorul ironiei și al sugestiei, motivând în fața cenzurii că pasajele în cauză nu necesită eliminarea, ele constituind fragmente satirice inocente. Și cum cuvântul tovarășului Titus Popovici era adesea literă de lege, incursiunile subversive își găsesc locul, ori de câte ori scriitorul le consideră trebuincioase.

Și prin utilizarea repetată a ironiei, persobajul central primește un aer de superioritate, având vrednicia de a-și exterioriza impulsurile psihologice în varii forme ascunse. Prin caracterizarea directă, făcută de autor, Titus Popovici dezvoltă o gamă felurită de personaje puse într-un con de umbră, personaje construite cu ușurință datorită capacității sale de a ironiza și a lua în derâdere. Ca atare, ironia vine din interior, prin acțiunile și discursul personajelor, dar și din exterior spre interior, prin pecetea pusă de autor unor persobaje.

Trei ani mai târziu, prin romanul *Setea*, roman complementar *Străinului*, Titus Popovici reconfirmă slăbiciunea sa pentru sugerarea unor fapte și trăsături, cu ajutorul jocurilor de cuvinte. Atitudinea Anei Moț, personaj captivant care înglobează calitățile țaranului desăvârșit, făurește în roman pagini întregi de o reală calitate ironic-umoristică. Scene derizorii creează prozatorul în tentativele eșuate ale țărâniștilor de a se salva și de a-și salva bunurile. Chiar și Mitru Moț, comunist convins, se poate „bucura” de o accentuată satirizare din partea autorului, aceasta rezultând și din contrastul aparență-esență, în cazul său. Frenezia improprietății cu pământ a țăranilor din Lunca, precum și diversitatea de reacții din partea acestora fac și ele obiectul unor pasaje izbutite artistic, girate de substratul ironic al creatorului lor. E de la prima la ultima pagină un filon subversiv, ascuns de o „vervă comică apropiată de pamflet.”¹⁴

În *Setea* uimește nu doar prezența repetată a ironiei, ci și conotațiile uneori virulente ale limbajului. La această latură stilistică a scrierii se referă și Marian Popa când conchide: „Stilul e uneori detașat-ironic, notația exactă și energică, nudă și crudă atunci când trebuie; nu sunt omise particularitățile dialectale.”¹⁵ Un amalgam de ironie, narcisism și grotesc regăsim și în *Moartea lui Ipu*, nuvelă-parabolă datând din 1970. Ochii ageri ai copilului de paisprezece ani transpun notabilitățile satului într-o lumină stranie a imposturii și preamăririi proprii. Prin

¹⁰ Ibidem , pag. 53.

¹¹ Simion, Eugen, (coordonator), *Dicționarul general al literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, pag. 392.

¹² Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005, pag. 280.

¹³ Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației Pro, 2003, pag. 133.

¹⁴ Damian, S., *Direcții și tendințe în proza nouă*, București, Editura pentru Literatură, 1963, pag. 77.

¹⁵ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol I, București, Editura SemnE, 2009, pag. 915.

analogie, Ipu devine eroul operei, în antiteză cu personajele de rang superior, care se doresc a fi de neînlocuit. E un pamflet de primă mână, sugerând pustiirea sufletească a unora, întâietatea foloaselor materiale și a popularității. Cu ironie se și autocaracterizează acest personaj remarcabil, un Andrei Sabin în devenire: „Sunt cel mai mare poet al țării, alături de Mihai Eminescu; dar deosebirea dintre noi este că el e un clasic, iar eu sunt un modern. Mie nu-mi place să cânt frumusețea, sunt de părere că ea trebuie păstrată în ascunzișul sufletului.”¹⁶

Din nefericire însă, ironia e dusă pe alocuri la bariera grotescului, iar limbajul e trivial pentru un copil. Față de aparițiile anterioare, *Moartea lui Ipu* are o forță puternică a sugestiei, anumite pasaje făcând trimitere la speciile lirice, grație descrierii amănunțite și figurilor de stil. Liviu Leonte pomenește de o detașare a autorului față de propria-i postură de narator: „Autorul se detașează prin ironie amestecată cu simpatie de viziunea povestitorului care dilată realitatea, o receptează, cel puțin în partea inițială, într-o succesiune căutată de metafore.”¹⁷ Dacă e să punem personajul Ipu în concordanță cu conceptul de ironie, întreaga sa existență e marcată fatal de o ironie a sorții. O ironie e să îți dorești să mori, să ți se simuleze înmormântarea, iar în momentul destinat execuției să îți fie refuzată această năzuință. O ironie e și să te întristezi că nu ai fost ucis, mai ales pentru o faptă pe care nu ai comis-o. Dincolo de interesul pentru sarcasm și ironie, se relevă prin acest final caracterul desăvârșit al celui mai modest om din sat.

O altă turnură și un nou scop va lua utilizarea ironiei în literatură, pentru operele publicate de Titus Popovici după '89. Devenirea din oportunist în subversiv și predilecția pentru specia mărturisirilor, îi va oferi lui Titus Popovici un bun prilej de utilizare abundentă a paletii unor procese de gândire, cum ar fi: ironia, sarcasmul, satira, umorul negru și multe alte ramificații ale acestora. Imediat după lovitura de stat din decembrie '89, Titus Popovici lasă frâu liber adevăratelor credințe și, fără nici un compromis, divulgă în romanul *Cutia de ghet*e atrocitățile comise de Partidul Comunist. Cu sarcasm descrie existența cotidiană perimată a familiei Pop, Ion și Maria luptând pentru conceperea unui copil dorit de atâția ani. De același regim satiric țin și munca neîncetată la fabrică, descrierea condițiilor inumane din spitale, paloarea psihologică a personajelor, existențe terne care nu reprezintă nimic în societatea vremii. Alături de comicul unor situații se așează tragedia nașterii copilului mort, cadavrul fiind depozitat cu nonșalanță într-o cutie de ghete. O ironie scandalosă a sorții rezultă din postura demonică în care se află protagonistul, care, călătorind în tramvai cu cutia în brațe, e suspectat de cetățenii circumspecți că ar fi furat carne de undeva.

Banalitatea sorții prinde contur în încercările eșuate ale tatălui de a-și vedea soția și fiica, în primele patru zile după naștere. Motivele nereușitei sunt hilare, starea de ebrietate a portarului de la spital fiind unul dintre ele. Cert este că și de această dată ironia contribuie marcant la prezentarea unor fapte clare, care necesită formele potrivite pentru a putea fi exprimate. Romanele apărute după moartea scriitorului, în 1998, sunt scrieri care fără valoarea ironică nu ar fi avut aceeași însemnătate literară. Trebuie menționat din capul locului că în cele două romane postume revolta prozatorului împotriva conducerii comuniste e vădită, fără a mai fi nevoie de sugestie și parabolă, iar ironia subtilă devine explicită pe alocuri, știrbind astfel latura ei tăinuită.

Disciplina dezordinii, primul roman publicat, divulgă cu nonșalanță ilegalitățile din obsedantul deceniu, ironizând în permanență figurile politice centrale, cum ar fi soții Ceaușescu, Gheorghe Gheorghiu Dej și Ana Pauker. De un comic veritabil e scena redării

¹⁶ Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1985, pag. 320.

¹⁷ Liviu Leonte, *Prozatori contemporani*, vol. I, Iași, Editura Junimea, 1984, pag. 98.

ultimei plenare din 12 decembrie 1989, prilej de ironii, farse și sarcasm pentru scriitorul care adunase deja multe compromisuri. Ironia se îndreaptă și spre scriitorii vremii, în pofida faptului că, Titus Popovici era unul dintre prozatorii oportuniști bine văzuți. Autoironia este practică, scriitorul realizând un adevărat compendiu al principalelor momente politice din existența sa. I s-a reproșat deseori depășirea unei bariere morale în conturarea personajelor: „În dorința de a-și înjosi personajele care l-au „cinstit” o viață, memorialistul coboară tonalitatea pamfletară până la nivel de closet.”¹⁸, „Excesul pamfletar al lui Titus Popovici deformează linii care nu merită întotdeauna a fi deformat.”¹⁹

În același an 1998 apare și *Cartierul Primăverii (Cap sau pajură)*, păstrând în mare parte personajele din scrierea anterioară. Lupa prozatorului e îndreptată spre personalitățile politice marcante, divulgând cele mai intime taine, cu scopul de a epata. Cu umor negru, dând dovadă de un „comic irezistibil”²⁰, scriitorul imaginează la finele fiecărui capitol o discuție cu un critic fictiv, care îi analizează cu obiectivitate opera. Prin intermediul acestui critic, Titus Popovici își reproșează minuțios aceste opere: „inadecvarea vocii auctoriale, tendința de a desființa prin grotesc unele personaje, comentariul ironic.”²¹ Compus din capitole disparate ca subiect, romanul frapează la publicare și revoltă prin duplicitatea scriitorului. La acest contradictoriu din sfera literaturii lui Titus Popovici se referă și Gabriel Dimisianu când enumeră tarele unui astfel de caracter oscilant: „Erau cunoscute ricanările lui Titus Popovici, cărțile, glumele lui pe seama ștabilor, luarea în râs, în convorbiri particulare, a solemnităților înghețate la care participa, gura lui slobodă și ireverențiozitățile pe care le emitea dezinvolt, atât de sfidătoare încât unora le păreau provocări, erau cunoscute acestea, dar și ce scrisese era cunoscut, ca prozator, ca articlier, ca autor de discursuri și ca scenarist de film.”²²

Constanta istorico-politică e aceeași ca în romanele anterioare, însă satira atinge dimensiuni majore, lăsând să se întrevadă adevăruri nespuse până la cea vreme: „Fervoarea cu care scrie Titus Popovici a rămas, însă, aceeași. Arhitectura (arhitextura) cărții are ceva din tensiunea unui edificiu baroc.”²³

Din cele redate mai sus se desprinde rolul marcant al ironiei în proza lui Titus Popovici, cu unele fluctuații de intensitate, ghidate de perioada în care a apărut opera. Fără o capacitate rară de a mânui sugestiv ironia, întreaga operă a scriitorului ar fi scăzut în complexitate și expresivitate.

Bibliografie selectivă

- Călin, Vera, *Romantismul*, București, Editura Univers, 1970.
 Croitoru, Dan, *Cronica unei „iepoci”*, în *România literară*, nr. 7/1999.
 Damian, S., *Direcții și tendințe în proza nouă*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
 Dimisianu, Gabriel, *Un Procopius român*, în *România literară*, nr. 28/1998.
 Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în *România literară*, nr. 47/2000.
 Jankélévitch, Vladimir, *Ironia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
 Leonte, Liviu, *Prozatori contemporani*, vol. I-II, Iași, Editura Junimea, 1984.

¹⁸ Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Iași, Editura Polirom, 2004, pag. 394.

¹⁹ Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1985, pag. 316.

²⁰ Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005, pag. 288.

²¹ Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Editura Paralela 45, 2008, pag. 982.

²² Dimisianu, Gabriel, *Un Procopius român*, în *România literară*, nr. 28/1998.

²³ Croitoru, Dan, *Cronica unei „iepoci”*, în *România literară*, nr. 7/1999.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Vol. I, *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași, Editura Polirom, 2004.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2003.

Popa, Marian, *Comicologia*, București, Editura Semne, 2010.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Editura SemnE, 2009.

Popovici, Titus, *Străinul*, Timișoara, Editura Facla, 1955.

Popovici, Titus, *Setea*, București, Editura Tineretului, 1958.

Popovici, Titus, *Cutia de ghete*, Ploiești, Editura Elit comentator, 1990.

Popovici, Titus, *Cartierul primăverii. Cap sau pajură*, București, Editura Mașina de scris, 1998.

Popovici, Titus, *Disciplina dezordinii*, București, Editura Mașina de scris, 1998.

Popovici, Titus, *Mecanicul și alți oameni de azi*, 1951.

Popovici, Titus, *Povestiri*, București, Editura Tineretului, 1955.

Popovici, Titus, *Moartea lui Ipu*, București, Editura Albatros, 1970.

Simion, Eugen, (coordonator), *Dicționarul general al literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004.

Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005.

Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1985.

Vitner, Ion, *Prozatori contemporani*, București, Editura pentru literatură, 1961.

TRANSLATING AND REVIEWING CANADIAN SF IN POST-COMMUNIST ROMANIA. THE CASE OF WILLIAM GIBSON

Ana-Magdalena PETRARU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper examines the Romanian reception of a reputed English Canadian writer of science fiction, William Gibson, via the translations from his novels and the critical studies published in periodicals. Our aim is to establish the place of the SF genre in post-communism, based on the allegations in the Romanian Translation Studies discourse and assess the writer's role in the Romanian cultural and literary polysystem as compared to other Canadian authors.

Keywords: Canadian science fiction, Romanian reception, polysystem theories, Translation Studies Discourse, Romanian periodicals

Introduction

During post-communist Romania, Canadian literature has flourished due to the set-up of Canadian Studies centres and academic programmes in most universities of the country, not to mention that doctoral theses and academic papers in the field are now published. As tackled by our previous research (Petraru, 2014: 536-537), the increasing interest in Canadian Studies and literature also showed in the higher number of translations from Canadian writers and the criticism devoted to them. If before 2000 works that were unavailable during the communist years were mostly published (not only various cheap sensational novels, but also translations from William Gibson's SF novels), the new millennium has also seen the publication of translations from novels by important Canadian authors. Furthermore, there are the critical pieces devoted to them, both in periodicals and academic writings that enjoyed book-length treatment; thus, the works of major postmodern Canadian authors such as Margaret Atwood, Leonard Cohen and Michael Ondaatje are usually analysed in individual chapters (cf. Florin Irimia's *The Postmodern Canadian Novel. Perspectives on Four Major Writers* published in 2006). Last but not least, after the fall of the communist period new media of reception are brought into play; such instances are film adaptations of Canadian novels and literature sold cheaper with daily papers or other magazines.

1. The Context of William Gibson's Reception

As a general remark, after 1989, Romania witnesses the privatization of the state publishing houses with coherent editorial policies that functioned during the communist years; new private ones are also founded and their incoherent programme almost exclusively guided by commercial criteria could be compared to the situation of inter-war Romania. This had an impact on post-communist rewriters¹ that had to adjust to the new capitalist market economy which also includes the book market. Thus, translations carried out during the early 1990s were a result of the incoherent translation policies of newly established publishing houses; as tackled by the post-communist Translation Studies discourse,

¹ We employ the term as coined by the Translation Studies scholar Andre Lefevere to refer to the agents that manipulate a text (i.e. not only translators, but also critics, commentators or annotators).

“In Romania, like in the other ex-communist countries, the first years after 1990 mark a kind of “reading celebration” as books invaded the streets of small and big towns. Apart from books that had been prohibited or censored in the previous periods, bookstalls are now invaded by ‘low genres’: dime novels, detective novels, spy novels, science-fiction novels or cheap sensational novels. They all aim to make a quick profit by sacrificing the quality of translations and the price to be paid consists in the flaws of a copyright legislation not entirely settled yet; the rising inflation has led to a production of books destined to be sold quickly on a market lacking proper distribution channels and considered as inoperational by most actors in the field. (...) ‘Intellectual’ works that address a small number of readers are less popular whereas other genres (such as poetry) hit a low and make room for mass literature (...). New fields, either partially or completely neglected during the previous period, such as religion, mysticism, esotericism, homeopathy, popular medicine, and cookbooks, attract editors.”² (Jeanrenaud 2006, 180-181)

Such instances of low genres, in general and cheap sensational novels, in particular are *The Baby Arrangement/ Necunoscuta din casă* (1999) by the Canadian Moyra Tarling, *Macnamara's Bride/ Anunţ matrimonial* (1998) by the American Quinn Wilder or *For Now, for Always/ Nu poţi fugi de dragoste* (1999) by the British Josie Metcalfe. In our case, translations from genres that were little enjoyed during the communist regime for ideological reasons are William Gibson's SF novels, namely *Neuromantul/ Neuromancer* (1994), *Virtual Light/ Lumina virtuală* (1995), *Chrome* (1998) and *Count Zero/ Conte Zero* (1999).

Gibson's *Neuromancer/ Neuromantul* was sold with the daily paper *Cotidianul* in 2008, as well (the novel was also translated by Mihai-Dan Pavelescu and previously edited by Leda Publishing House in 2004, in the Science Fiction collection). However, it was argued that the translations published with *Cotidianul* were not as accurate as they should be; this was probably due to the fact that they were carried out very hastily (as in most cases of translations entrusted to young professionals at the beginning of their career). As a general remark, young Romanian translators such as Radu Pavel Gheo (2007: S1) argue that it is not difficult to penetrate the market as a translator from English in the post-communist period due to an increased demand which softened the selection of translators, hence the high number of poor translations. Well-established publishing houses such as Polirom hire translators based on a positive translation test and have enlarged their team of translators for the world literature series in the past years. Young translators such as Andra Matzal also complain that translation brings a low income in Romania and translators are forced to have other jobs, as well. Therefore, some members of the young generation (Radu Pavel Gheo, Andra Matzal, Mihai Chirilov) admit that translation is more of a hobby they practice in their spare time beside a regular job or their studies (*ibidem*).

2. William Gibson in the Romanian cultural and literary polysystem

In the context of post-communist reception of Canadian authors in Romania, it can be easily argued that the major postmodern writers previously mentioned (i.e. Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen) are also the most translated ones after 1989; the number of articles devoted to them in periodicals comes to support our thesis since they account for more than a third of the total amount of criticism devoted to English Canadian writers which adds to the studies in conference proceedings or PhD chapters.

² All translations mine, unless stated otherwise.

William Gibson is an English Canadian novelist that occupies a peripheral position in our cultural and literary polysystem³ in the larger context of the place of Canadian literature in post-communist Romania. Based on the translations and criticism on his works, his position is similar to that of Douglas Coupland, the postmodern who wrote about the X generation and its discontents; even in international criticism the two are compared (with Nick Bantock), the “three bestselling authors who seem utterly globalized, stylized, and deracinated producers of a ‘location-independent’ literature” (Paul Delaney, quoted in Petraru, 2014: 537).

Gibson’s success could be related to the preference of publishing houses for new genres that boosted after the fall of the communist regime. As mentioned above, four of Gibson’s novels have, so far, been translated, including his masterpiece, *Neuromancer: Virtual Light/ Lumina virtuală* (1995), *Chrome* (1998), *Count Zero/ Conteale Zero* (1999), *Neuromancer/ Neuromantul* (2005). The author is renowned for having introduced the cyberpunk genre in literature:

“In 1984, William Gibson published *Neuromancer*, a novel that established the genre of cyberpunk. Here Gibson coined the phrase *cyberspace* to describe his science-fictional vision of a virtual reality environment wherein users could interface with each other within, as part of, and constituted by the flow of information or *the matrix*. *Neuromancer* was composed the same year that Apple Computer Company launched its Macintosh personal computer but when Gibson constructed his narrative of computer hackers he had never seen a computer; ironically Gibson used a portable typewriter to produce his award-winning portrait of a digital global capitalist technoculture in the not too- distant future. Nevertheless, fifteen years after the novel was published, cyberspace was no longer a far-fetched idea from a paperback novel; the term was adopted to describe the vision that computer scientists, programmers, and hardware designers had for the information society they were building.” (Matrix 2006: 11)

The translations from Gibson were published by Nemira Publishing House and Fahrenheit which are specialized in science fiction; only *Neuromancer* came out with Leda Publishing House in the ‘SF Nautilus’ collection which is coordinated by Mihai-Dan Pavelescu and is considered to be one of the best known brands of Romanian science fiction. As far as the translators of his works are concerned, Mihai-Dan Pavelescu who translated *Chrome*, *Count Zero* and *Neuromancer* is also the founder of the Romanian Society of Science Fiction and Fantasy, and a science fiction editor. Besides, he has published articles on SF works and translations since the communist years. Mircea Ștefancu, the translator of *Virtual Light*, is another specialized SF translator.

Furthermore, if we were to compare Canadian SF writers and their place in the Romanian polysystem, we would rank William Gibson along with another reputed Canadian SF writer who was introduced to the Romanian public after 1989, namely Robert James Sawyer. Winner of over forty awards for his twenty novels published, Sawyer’s work explores the intersection between science and religion, where rationalism frequently wins out over mysticism. He also has a great fondness for paleontology (*Calculating God*), for an alien world to which dinosaurs from Earth were transplanted (*End of an Era*) and explores the

³ Our approach draws on the Polysystem Theory as developed by the Israeli scholar Itamar Even-Zohar in the 1970s and further developed by the TS scholar from the same area, Gideon Toury. The former author reduced the literary polysystem to a number of contrasting pairs so as to illustrate the status of translated literature based on its position in the literary polysystem of the host: centre vs. its periphery, canonized literary forms vs. non-canonized ones, and primary (innovatory) literary forms vs. secondary (conservative) ones. (Even-Zohar 2000, 193-194)

notion of copied or uploaded human consciousness (*Mindscan*, *Flashforward*, *Golden Fleece*, *The Terminal Experiment*) [S2] with his *The Terminal Experiment*/ *Alegerea lui Hobson* (2008) published by Nemira Publishing House in the Science Fiction Collection and *Calculating God*/ *Programatorul divin* (2009) by Leda Publishing House. The translations from his works are signed by specialized SF translators: Antuza Genescu and Mihai-Dan Pavelescu, respectively.

2.1. William Gibson in Post-Communist Romanian Periodicals

William Gibson is one the most discussed Canadian authors after Cohen, Atwood and Ondaatje in post-communist periodicals. Interestingly enough, some of the articles that mention him are just an occasion for Romanian critics to debate on the phenomenon of cyberculture. This is the case of Adrian Mihalache's *Cibernetică, cibercultură, ciberidentitate*/ *Cybernetics, Cyberculture, Cyber Identity* (2002) or Ion Manolescu's *Cyberpunk. Zone iconice ale viitorului*/ *Cyberpunk. Iconic Areas of the Future* (1999) and *Literatură și știință: atractorii straniei*/ *Literature and Science: Strange Attractors* (2002). Furthermore, Gibson is the first English Canadian writer to be mentioned by post-communist periodicals in 1992 by Sebastian-Vlad Popa in *Teatrul azi*/ *Theatre Today*.

The articles in *Cotidianul*/ *The Daily Newspaper* which distributed Gibson's *Neuromancer*/ *Neuromantul* in 2008 in the "Literature Collection", and Victor Martin's *Un început, la sfârșit* / *A Beginning, in the End* published in both *Contemporanul – Ideea Europeană*/ *The Contemporary – The European Idea* and *Luceafărul de dimineață*/ *The Morning Star* in 2008 refer only to the author and his *Neuromancer*.

None of the articles in the Romanian periodicals mention Gibson as a Canadian writer as is the case with other major postmodern figures. He is usually discussed in the context of cyberpunk along with other authors of the genre: Rudy Rucker, Lewis Shiner, John Shirley or Bruce Sterling, the main contributors to *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology* edited by Sterling in 1986, rendered by Manolescu (1999) as *Antologia Umbre de Oglindă. Cyberpunk*. Gibson is mentioned when high-tech professions or 'secret jobs' of cyberpunk heroes are listed: console men and cyber-space cowboys (in *Neuromancer*), dead and cloned mercenaries (*Count Zero*), netrunners, digital sectarians and detectors of digital signatures (*Idoru*). Cyberpunks are hybrid entities that created cyber-real interzones (after the British SF magazine *Interzone* that published most of the authors of the genre). Manolescu (*ibidem*) further argues that the fictional *interzone* of cyber worlds is a way of generalizing individual interfaces (e.g.: spaces between real bodies and holograms in *Virtual Light*). To support his allegations, the Romanian rewriter quotes Mike Featherstone and Richard Burrows's *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment* (1995), Gibson is the author of one of the most sophisticated types of cyberspace, a universal, interactive, intelligent entity populated by avatars of cyberbodies. Cyberspace is a global computerized network of information, a matrix that operators may 'jack-in' by 'trodes' via a 'cyberspace deck'. The cyberspace geometry adopted by cyberpunk authors varies; Gibson's cyberspace is configured by iconic scraps (*Count Zero*) or dimensional abyssalization (*Mona Lisa Overdrive*). Manolescu concludes that the cyberspace described by Gibson in *Neuromancer* refers to a real world of the generalized electronic matrix.

In his other article, *Literatură și știință: atractorii straniei*/ *Literature and Science: Strange Attractors*, Manolescu (2002) departs from the notion of 'strange attractors' as textual motives or narrative figures in postmodern literature, originally coined in the field of exact sciences. He claims that these literary structures of chaos and irregularity organize and disorganize the epic of the novels by William Gibson, Bruce Sterling, Lewis Shiner or Mircea Cărtărescu. He further notes that it is not always easy to distinguish strange attractors from the predictable ones in the sphere of literature, especially when it comes to the genre of

cyberpunk. He gives the example of the character Cody Harwood in Gibson's *All Tomorrow's Parties* due to its informational body structure and behavior which may be attributed to a strange attractor (an association that Gibson actually makes in his novel); Harwood works as a resort meant to change the course of history due to the nanotechnology he possesses. Thus, he manipulates the potential of historical change to ensure the optimal exploitation of resources in every possible scenario. Manolescu describes him as "the post(human) strange attractor that attracts and submits the apparent free course of history" (*ibidem*). Gibson also includes the butterfly effect in his novel as the most typical chaotic behavior related to the existence of a strange attractor.

In *Cibernetică, cibercultură, ciberidentitate/ Cybernetics, Cyberculture, Cyber Identity*, Adrian Mihalache (2002: 14) argues that William Gibson coined the word 'cyberspace' in *Neuromancer* (1985) and introduced a new literary genre, the cyberpunk that would replace the outdated SF and gave an attractive name to the virtual space created by the Internet. Mihalache also claims that for Gibson, 'cyber' was meant to suggest the immaterial, light and transparent environment where specific practices of communication, signification and development were meant to take place. If Mihalache considers the genre of cyberpunk as a revival of the SF literature, an opposite claim is made by another Romanian rewriter, namely Victor Martin (2008). The latter makes comments on *Neuromantul/ Neuromancer*, the novel he bought with a newspaper and knew it had been awarded many prizes. The critic admits that he became familiar with the subgenre of cyberpunk due to the Romanian admirers that contributed to *Jurnal SF/ SF Journal*, a movement he compares with dadaism and paradoxism. Gibson's book is considered to have the typical setting of bad American movies with samurai, Japanese slums – an old fashioned cliché, as well as the poor fantastic elements and the uninspired gadgets. The style of the novel is extremely 'tangled' and Gibson as an author is weak and worth reading only as an alternative to Herbert or Dick. The Canadian writer's work is compared to Franz Kafka's *Amerika/ America* or Stanislaw Lem's *Memoirs Found in a Bathtub/ Edificiul nebuniei absolute*, both novels of initiation; however, Gibson's *Neuromancer* is filled with cybernetic terms and "the vulgarity of some terms does not save it" since "young people do not read cyberpunk unless they are told" (*ibidem*). In Martin's opinion, cyberpunk has nothing to do with modern science fiction and is as outdated as John Brunner's *Telepathist/ Telepatul*. The Romanian reviewer considers this type of literature (and Gibson's novel) to be fit for computer game lovers, an act of subculture that plays the same role as astrology and metaphysics in the Middle Ages; it is an artificial plague for SF literature, similar to the psychedelic genre of the 1970s to pop music in general. *Neuromancer*, Martin further argues, does not pertain to the SF genre; it is a novel written with talent, but it does not have a main idea or a narrative structure, it is action for the sake of action. According to Martin, the prizes awarded to Gibson were meant to encourage this type of literature by American publishers. The reviewer does not understand why *Neuromancer* is thought to be a 'warning novel' and a 'pseudo-technical' one. His conclusion is that cyberpunk is not science fiction, but only an insignificant part of it which acts as if it were the whole.

Andra Matzal's short critical pieces in *Cotidianul/ The Daily Newspaper* introduce William Gibson as the one who patented many of the concepts used today by literature and science such as cyberspace. If Victor Martin argued that the literary prizes awarded to Gibson were meant to encourage such a subgenre, Matzal (2008a) claims that, due to *Neuromancer*, Gibson won the most important awards for this type of literature. The novel was brought to Romanian readers twenty years after its publishing in the USA. In an impressionistic tone of voice, the reviewer argues that *Cotidianul/ The Daily Newspaper* and 'Univers' Publishing House have introduced one of the most appropriate metaphors of the moment to Romanian readers, i.e. a 'postmodern' world, a city of hybrid beings moved by the so-called 'designer

drugs' and anatomies ready to receive, at any time, a surgical 'upgrade'. All in all, we are dealing with a world of classic cyberpunk imagery, haunted by hackers and system extensions. Andra Matzal concludes with a remark on the importance of the book which gave birth to a wave of imitators and supporters and deserves its place in most tops of one hundred greatest novels of all times. In *De la hippie la cyberpunk/ From Hippie to Cyberpunk*, Matzal (2008b) emphasizes the biographical dimension of Gibson's creation and the travelling that inspired the 'achievable dystopias' in his novels. She argues that cyberpunk was the departing point for the next SF subgenre, namely steampunk that combines Victorian elements with science fiction best reflected by the novel he wrote with Bruce Sterling, *The Difference Engine*. In *Cyberpunkul a făcut tranziția la arte/ Cyberpunk Went to the Arts*, the reviewer (2008c) claims that the cyberpunk imagery and its dystopian world have rendered Orwell's 1984 or Huxley's *Brave New World* 'innocent' literature. Generated by the scenarios of a devouring technology and its implications shown under continuous control, a long debated theme from Foucault to the more recent Big Brother scenarios, cyberpunk extended, as a genre, to music, film and online or video games. Matzal gives the example of industrial music and cybernetic punk, of films such as *Blade Runner*, *A Scanner Darkly*, *Minority Report* and *Johnny Mnemonic*, not to mention the Japanese manga and anime films.

To conclude, the critical pieces that focus on Gibson's cyberpunk and his novels make use of the theoretical assumptions in the field of science fiction. Apart from the articles by Andra Matzal in *Cotidianul/ The Daily Newspaper*, he is discussed along with other authors of the subgenre (Bruce Sterling, Lewis Shiner, etc.) (Manolescu, 1999). The criticism practiced by Romanian rewriters is generally impressionistic, sometimes biographical (as in Matzal's articles) and supported by the SF theorists of the (sub)genre. Few comparisons are made with other authors; in terms of science fiction, Gibson's dystopian world is compared to Huxley's *Brave New World*, and Orwell's 1984. Manolescu found that the concept of 'strange attractors' may be applied to Gibson's prose, as well as to Cărtărescu's trilogy.

Conclusions

In our paper we assessed the minor role of Canadian SF in the Romanian cultural and literary polysystem of the post-communist period which comes second after Canadian postmodernism; our allegation is based on the fact that the most translated and discussed Canadian authors are the major postmodern ones, namely Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen. The popularity of the genre is roughly explained in the Translation Studies discourse (cf. Jeanrenaud, 2006) by means of the fact that SF was little known to the Romanian public before 1989 due to ideological reasons. Along with Robert James Sawyer, another renowned Canadian SF writer, William Gibson (whose Romanian reception could be also compared to Douglas Coupland's in terms of translations and critical studies) has his major works translated by reputed professionals, also specialists in the SF movement (Mihai-Dan Pavelescu, Mircea Ștefancu). Critical pieces (generally impressionistic, sometimes biographical) on his works largely debate the issue of *cyberpunk*, a SF subgenre Gibson founded, the dystopian views in his novels being compared to Huxley's *Brave New World*, and Orwell's 1984 (Manolescu, 1999, 2002), Kafka's *Amerika* or Stanislaw Lem's *Memoirs Found in a Bathub* (Martin, 2008).

Bibliography

Even-Zohar, Itamar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, 2000, pp. 192-198.

Jeanrenaud, Magda, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, prefață de Gelu Ionescu, Iași: Polirom, 2006.

Matrix, Sidney Eve, *Cyberpop: Digital Lifestyles and Commodity Culture*, New York: Routledge, 2006.

Manolescu, Ion, "Literatură și știință: atracorii stranii", *Observator cultural*, nr. 116, 2002, <http://www.observatorcultural.ro/Literatura-si-stiinta-atracorii-stranii*article_ID_2192-articles_details.html>

Manolescu, Ion, "Cyberpunk: zone iconice ale viitorului", *Secolul XX. America* nr. 7/8/9, 1999, <<http://www.secolul21.ro/numere/america/manolescu.html>>

Martin, Victor, "Neuromantul. Un început, la sfârșit", *Luceafărul*, nr. 31, 2008 <<http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=605&editie=32>>.

Matzal, Andra, "Neuromantul: ghidul locatarului în rețea", *Cotidianul*, 10 iunie 2008a <http://old.cotidianul.ro/neuromantul_ghidul_locatarului_in_retea-48287.html>.

Matzal, Andra, "De la hippie la cyberpunk". In *Cotidianul*, 12 iunie 2008b <http://old.cotidianul.ro/de_la_hippie_la_cyberpunk-48477.html>.

Matzal, Andra, "Cyberpunkul a făcut tranziția la arte". In *Cotidianul*, 16 iunie 2008c <http://old.cotidianul.ro/cyberpunkul_a_facut_tranzitia_la_arte-48831.html>.

Mihalache, Adrian, "Cibernetică, cibercultură, ciberidentitate". In *Contemporanul – Ideea Europeană*, nr. 28, 2002, p. 14-15.

Petraru, Ana-Magdalena, "Effaced National Identities in the Globalized World: Douglas Coupland as Part of the Intercultural (Literary) Dialogue Between Romania and Canada". In Iulian Boldea (ed.) *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*, 2014, Târgu Mureș: Arhipelag XXI.

_____, "Tinerii traducători dau glas marilor autori. Dosar", *Suplimentul de cultură*, nr. 112, 2007 <<http://suplimentuldecultura.ro/index/continut/Articol/NrIdent/Dosar/1044>> [S1]

_____, "Something About the Author on Robert J. Sawyer (Sidelights)", 2004, <http://biography.jrank.org/pages/345/Sawyer-Robert-J-ames-1960-Sidelights.html> [S2]

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BENEDICTE HEIM, *ALY EST GRAND*. UNE ENSEIGNANTE PAS COMME LES AUTRES

Emanuel TURC

”Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: This article is based on Bénédicte Heim’s Aly est grand, an autobiographical text in which the authoress describes her own scholar and professional trajectory, both marked by a compulsive refuse of any kind of authority or conformism. Working as a teacher is a permanent frustration for her. She is not able to impose herself as a traditional educator, because she is disgusted by anything that restraints the freedom of thinking and speaking. She refuses her own authority. Her only salvation from this limited world is writing. This is what makes her carry on teaching. All the positive and negative energies inherent to this profession are primarily writing resources.

Keywords: teacher, authority, conformism, revolt, violence, writing.

Née en 1970 à Strasbourg, Bénédicte Heim est professeur de français dans un collège de banlieue parisienne. Le professorat et l’écriture sont pour elle des activités complémentaires. Elle investit les réalités quotidiennes de l’école, les énergies inépuisables de ce milieu, dans la création littéraire. C’est ainsi que paraît en 2007 *Aly est grand*¹, un livre sur son propre parcours d’élève et de professeur. Un livre sur le rôle purificateur de l’écriture, également, car écrire est, pour cette jeune enseignante, un exutoire à l’humiliation et à la violence dont elle se heurte jour après jour. Oui, enseigner peut être un métier terriblement difficile. Nombreux sont les auteurs qui se penchent sur les bas-fonds du système scolaire français, ce « tiers monde de l’éducation »², pour révéler des choses inimaginables dans une institution respectable. Il y a vraiment de quoi être indigné à la lecture de leurs ouvrages³.

Mais, paradoxalement, dans le cas de Bénédicte Heim, la révolte ne vise pas ce côté du métier. Si, en général, les enseignants de nos jours plaignent l’affaiblissement de leur autorité, cette professeur repousse toute forme d’autorité institutionnelle : « L’autorité, je m’en fous, je m’en contrefous. Je suis contre l’autorité y compris la mienne propre. Celle que je suis censée incarner. Je la sabre, la saborde délibérément. Je la délègue aux enfants. Je leur laisse, je leur donne, je leur confie le pouvoir afin qu’ils apprennent à en faire bon usage. » (p. 71). Le lecteur se rend donc vite compte qu’il a affaire à une enseignante atypique. Dès sa plus tendre enfance, elle est hostile à la soumission, au conformisme, au jugement étriqué. Le début de son parcours scolaire a été un supplice permanent – règles absurdes, uniformité, platitude, confiscation de toute liberté. Elle le dit elle-même : « Je n’ai rien appris à l’école, rien. Dès l’origine, j’ai manifesté pour cette vénérable institution une aversion totale, irréversible. [...] Je ne voulais pas y aller, je ne voulais pas être là, le groupe déjà, cet assemblage hétéroclite de mômes jacasseurs et enragés, m’inspirait une horreur insurmontable

¹ Bénédicte Heim, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007. Les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

² Nous empruntons ce syntagme à Christian Cogné, dont l’ouvrage, *Requiem pour un émeutier*, est sous-intitulé *La naissance d’un tiers monde de l’éducation* (Éditions Actes Sud, 2010).

³ À part Christian Cogné, nous avons également étudié Émilie Sapielak, *L’école de la honte* (2010), Aymeric Patricot, *Autoportrait du professeur en territoire difficile* (2011), François Bégaudeau, *Entre les murs* (2006) et Alice Vergneau, *Chroniques d’un collège ordinaire* (2012).

et inlassablement, jour après jour, je criais mon désaccord, mon impuissance, mon dégoût. » (p. 12).

Elle sera vite obligée d'entrer dans le rang, de se plier aux normes, c'est-à-dire de faire compromis avec sa nature « asociale, autiste, ou singulièrement lucide » (p.12). Elle y parviendra, en apparence, elle sera même la première de la classe, mais jamais elle ne consentira à cette « barbarie qui consiste à parquer des gosses dans une salle toute la sainte journée afin de les soumettre au formatage obligatoire et de leur inculquer les rudiments de la sacro-sainte vie collective » (p. 12), autrement dit, à cette « écœurante harmonie dont je dénonçais les lézardes et l'imposture fondamentale » (p. 13). Tout ce refoulement dure jusqu'à ce que le langage écrit lui devienne accessible. La lecture d'abord, l'écriture ensuite, seront son refuge dans la « parole secrète » (p. 15). Elle voyage dans des mondes alternatifs où elle se procure tout ce dont elle a besoin : « la vie, la vie crue, flamboyante, déployée, la fièvre, les vertiges, les éblouissements, les drames, les apothéoses, la vie saignante, cinglante, battante, le poignant, l'intense, l'écarlate, le sang fertile, fluvial, affolé, la tête fleurie, étoilée, le cœur ensemencé d'élans, d'audaces, le cœur innombrable, le cœur rayonnant, la peau retournée, la chair à vif, la chair béante, exultante, extasiée [...] » (pp. 15-16). La vie intérieure prend donc un rôle compensatoire par rapport à l'existence sociale. Ce besoin compulsif de vivre tout au maximum ne peut être satisfait que dans un monde parallèle – la littérature. Les mots et les émotions sont les armes dont elle dispose pour combattre le réel asphyxiant.

Adulte, Bénédicte ne renoncera pas à l'écriture. Elle y mettra encore plus d'ardeur et choisira un second métier en apparent désaccord avec sa liberté d'esprit, mais en parfait accord avec ses préoccupations littéraires et, surtout, avec sa nature contestataire, car s'il y a révolte, il y a expression artistique. Le permanent contact humain dans le milieu scolaire signifie pour l'écrivaine « la matière brûlante, essentielle, de la vie » (p. 157), en d'autres mots, la matière première de création littéraire. Revenons alors à la figure de l'enseignante Bénédicte Heim, qui n'est, comme nous l'avons anticipé, que l'avatar de la petite fille non-conformiste d'autrefois. Au début du récit, la voilà devant l'une des épreuves inhérentes dans la carrière didactique – l'inspection. Et il n'y pas meilleure occasion de s'attaquer aux règles et aux personnes qui les incarnent.

Ce sont eux, toujours, ces gens-là, qui m'ont meurtrie, abominablement, les inspecteurs, les contempteurs, assassins de toute poésie, ceux qui imposent des bornes à l'inspiration, aux pulsions, à l'élan primordial, ceux qui incarcèrent le feu, ceux qui éteignent l'envie, ceux qui musèlent le cri, qui tarissent la sève et flétrissent les fruits, ceux qui tabassent le torride, le tellurique, les transes, ceux qui veulent que rien ne tremble ni ne frémisse, que se dissolve l'imaginaire, ceux qui optent pour grillage de la pensée, ceux qui se prononcent pour la vie couchée, ceux qui se déclarent en faveur de la mort. N'être plus qu'un rouage, un pion avec l'assujettissement pour unique horizon, l'assujettissement et rien d'autre. Ô ce cortège, cette farandole d'esclaves consentants que ne traverse pas la moindre étincelle de révolte ! Ô cette interminable théorie de souris grises soumises, les tyrans miniatures, tour à tour esclaves et bourreaux, ceux qui étranglent-électrocutent les voyants hallucinés, qui tabassent la foudre, la pulpe, la sève, le brut, l'intense, le vivace, l'or, l'ambre, le musc, tout ce qui pulse, gicle, jaillit, éclabousse d'ardeur et de lumière, ceux qui laissent ne subsister de la vie que sa version déteinte, dégradée et dégradante, tous ceux-là qu'ils soient septante fois maudits, qu'ils macèrent dans leurs marais nauséux, qu'ils avalent l'ombre qu'ils propagent jusqu'à ce qu'ils en crèvent ! (pp. 17-18).

Voilà comment la rage meurtrière de l'enseignante contre les inspecteurs explose en un flux de récriminations et malédictions. C'est une véritable exécution par les mots. Ce discours radicalisé est-il justifié ? N'oublions pas que c'est la vision d'un artiste. Qu'il s'agisse de satisfaction ou de révolte, lui, l'artiste, ressent et exprime des émotions extrêmes.

Sa rage est tout d'abord contenue dans son for intérieur, réprimée jusqu'à la limite de l'intenable, pour être ensuite déversée dans l'écriture. Quant à l'inspecteur, il n'est que le représentant de tout un ordre établi, sans lequel le système éducatif ne pourrait pas fonctionner. Pourquoi alors ce propos virulent ? – Question déjà rhétorique. C'est toujours Bénédicte qui nous donne la réponse :

Parce que les rapports de force m'emmerdent tellement ! Parce que je ne veux pas m'altérer, me corrompre, m'aliéner là-dedans. Je transcende. Je m'en fous carrément, oui je n'en ai carrément rien à foutre. Je suis tellement en faveur de la liberté que je ne veux pas toucher à celle des élèves (cela me hérisse, cela me tord les tripes quand je suis contrainte de le faire) si génératrice de désordre soit-elle. Peut-être est-ce là une forme suprême de violence ? En tout cas, c'est une forme suprême d'insoumission qui me va très bien, qui me va à ravir... (p. 64)

Autrement dit, « je suis si fondamentalement rétive à tout ce qui est vie officielle, sociale, administrative, je suis tellement en désaccord avec cet aspect-là du réel, je vis tellement dans une autre dimension [...]. Je suis tellement jalouse de ma liberté que je ne supporte pas qu'on en confisque la moindre bribe. Je ne supporte pas d'avoir à rendre des comptes à qui que ce soit. [...] Je suis si peu en règle, si peu "dans la ligne du parti" ! » (pp. 16-17).

Le désordre en classe est donc une forme de liberté, sans laquelle le processus d'enseignement-apprentissage n'est pas efficace. Peu importent la fatigue, l'usure physique et nerveuse et les tensions accumulées par l'enseignant. Il n'est pas question de « méthode » chez Bénédicte Heim, mais de sa manière d'être. Ne pas imposer de barrière aux élèves n'est pas un principe pédagogique, mais un principe de vie. Elle exige même ce manque de discipline, elle a constamment besoin de ce refus du conformisme. Le propos suivant en témoigne :

Ces élèves-là, je me sens appariée à eux parce qu'ils ne sont pas formatés. Leur sauvagerie répond à la mienne. Leur violence amadou la mienne, elle la dompte de manière stupéfiante, auprès d'eux je suis un ange de douceur, de patience, de compréhension, ma fureur, ma frénésie refluent inexplicablement. Est-ce l'amour ? Oui, c'est l'amour et cette obscure fraternité qui nous lie, une fraternité animale, une contiguïté de bêtes sauvages, traquées, meurtries au plus profond, meurtries originellement, aux racines mêmes de la vie. (pp. 70-71).

Manifestement, il y a une connivence entre élève et professeur. « Amour » et « fraternité » sont les mots qui définissent cette relation. Mais tous les élèves n'adhèrent pas à ce libertinisme, ou simplement, leur nature est dépourvue de l'effervescence que l'enseignante aime tant. À propos de ceux-ci, elle dit : « Les élèves lisses, aseptisés, sans aspérités, les élèves passés au rouleau compresseur, je ne peux pas. Ça m'asphyxie. Ceux-là aussi, ceux que j'ai choisis, sont conditionnés par les lois, les codes redoutables de la cité. Mais je préfère leur rage non muselée, leur jaillissement brut à la morne et plate conformité des autres. » (p. 71). Le même rejet vis-à-vis du langage de « carton-pâte » (p. 120) utilisé lors des réunions pédagogiques :

Je ne sais même pas de quoi ils parlent ! Cela m'est absolument incompréhensible, il s'agit d'une langue étrangère dont je ne pénètre pas les arcanes. Je ne comprends pas le sens de tout cela. Il est bien entendu exclu que j'intervienne et que j'essaie d'exposer « l'objet » de ma quête à moi : la liberté, l'amour, la création. C'est tellement hors de propos ! C'est tellement inadmissible et dangereux à leurs yeux ! Ça n'entre pas dans les catégories du discours préfabriqué. [...] Ils parlent en termes « d'objectifs », « d'outils », de « tronc commun », de « banques de données »... un langage de sécateur qui débite la vie en morceaux. Je suis épouvantée tant c'est gerbatoire. Et pourtant il s'agit d'hommes et de femmes de bonne volonté, nul doute là-dessus. Mais ils sont morts, archi-morts ! Combien je préfère les

intempestifs « Nique ta race ! » de mes élèves (même si eux trafiquent la parole d'une autre façon, pour se soustraire à toute responsabilité). Eux, au moins, ils sont vivants ! (pp. 120-121).

Ce langage stéréotypé, ces formules toutes faites, tiennent du ridicule. Leur capacité d'expression est réduite au minimum, ce qui équivaut à une prise de liberté, d'où la révolte criante de l'enseignante. Le « parler » didactique, en général, est pour elle une forme d'« incarcération mentale » (p. 137). On n'en peut plus : « Voilà. Voilà qui me donne très exactement envie de hurler. [...] Cette parole tronçonnée, débitée en rondelles ! Quelle oppression ! On ne peut, à mon sens, trouver meilleure explication à la violence qui sourdement s'accumule dans le corps de ces enfants incessamment bombardés d'inepties, corsetés dans des cadres aussi débilissants. Au secours ! Pitié pour eux ! » (p. 137). Tous ces personnels éducatifs parlent comme des robots, comme s'ils travaillaient dans une entreprise, et non pas dans une école – lieu de vie, par excellence. C'est, du moins, le point de vue de Bénédicte Heim. Sa dogme à elle serait la suivante : Il faut vivre au maximum à tous les niveaux, y compris par le langage. Les sens et l'intellect doivent se conjuguer avec la parole pour que l'homme soit en harmonie avec lui-même.

Comment se tenir alors à l'écart de cette « prostitution de la parole » (p. 109) ? Comment libérer et animer les mots ? Par l'écriture, ce remède à tous les maux dont l'enseignante souffre. Produit de la douleur d'abord, voie vers le bonheur ensuite, l'écriture est pour elle non seulement un mode d'expression, mais un mode de vie aussi. Grâce à cette réalité adaptée, alternative,

Je pouvais enfin parler en mon nom.

Les mots devenaient ma force motrice. [...]

À l'intérieur de moi se créait un ordre nouveau, les rapports entre la matière, le volume, le poids des choses subissaient une redistribution complète.

J'étais le lieu d'un remaniement complet de l'être, d'une refonte radicale autant qu'irréversible.

Toutes les ordonnances, les agencements antérieurs étaient révoqués.

Je pouvais ferrailler avec le monde à partir de mes véritables dimensions.

L'écriture était mon sésame, mon talisman, mon pentacle, mon emblème fabuleux par quoi tout se descellait.

Je me pressais à de fastueuses fêtes intimes.

De mes mains très pieuses, j'étendais sur le monde ma tendresse et ma vénération.

Dans mon cœur ouvert par la douleur, l'amour s'engouffra.

J'entrai enfin dans l'amour. (pp. 117-118).

C'est l'écriture qui fait Bénédicte continuer d'enseigner, parce que les énergies positives et négatives inhérentes à ce métier – exercé dans la banlieue parisienne, rappelons-le – sont essentiellement des sources de création littéraire. La médiocrité et la laideur sont converties en beauté artistique. Montrons-le par ces phrases chargées de haine vis-à-vis de ses collègues, les représentants de toute la classe enseignante : « J'ai juste envie de décapiter ces pièces de bétail à l'âme hideusement calibrée et contrefaite que sont mes collègues. La proximité de tant de petitesse, de bassesse honteusement et continuellement cultivée m'écorque, me met terriblement à vif. [...] Vraiment, être environnée de médiocrité est une souffrance que je ne parviens plus à compenser. » (pp. 140-141). Lorsqu'elle parle de « décapiter ces pièces de bétail », l'effet produit sur le lecteur est très fort. S'agit-il vraiment d'une rage meurtrière ? Les simples rapports institutionnels, car il n'est pas question ici de rapports personnels, ne peuvent guère justifier un tel propos. Les états d'âme sont donc poussés à l'extrême par l'écriture, ce qui dote le texte d'une poéticité exceptionnelle.

L'expression de cette exaspération « chronique » se poursuit de la même manière : « Mon corps est aussi peu disposé que possible à se plier, se soumettre à la machine broyeuse,

à l'engrenage denté du collège. Il piaffe, fulmine, pétarde de fureur. Il ne veut plus se laisser enrôler, enrégimenter. Il y a eu trop de semaines, trop d'usure, de fatigue, de perte, d'évaporation du sens. » (p. 140). La patience, la résistance et la capacité d'adaptabilité atteignent leurs dernières limites : « Il va falloir que je muselle ma rage et ce sera difficile car je suis par avance excédée au-delà de tout, j'ai peur de franchir la ligne qui sépare l'exaspération de l'instinct meurtrier... » (p. 140). Dans ces conditions, sombrer dans la dépression est quasi inévitable. Son « complexe d'Icar » (p. 25) l'amènera dans un état physique et psychique déplorable, décrit, dans le style qui la caractérise, sur des pages entières. En voici quelques lignes : « Et puis un jour je n'ai plus pu. Me lever. Y aller. Je ne pouvais plus même dormir. [...] Presque grabataire, je me traînais de mon lit d'infortune au canapé brûlé par mes insomnies, consumé par mes larmes, je ne pouvais plus accomplir un seul geste qui ne m'arrachât un cri de douleur, j'étais entièrement calcinée de l'intérieur. » (pp. 109-110). Le médecin saisit vite la cause : « Vous êtes exagérément idéaliste, vous êtes mystique, vous faites une dépression réactionnelle. » (p. 110).

Mais cette phase n'est pas décisive pour le parcours professionnel de la jeune enseignante, car elle résistera héroïquement en poste. Elle se remettra de ce bouleversement et, peu à peu, connaîtra l'amour, ce « miracle alchimique » (p. 167) qui la liera à ses élèves. Elle s'en rendra compte au moment où elle annoncera son absence pour l'année suivante, le temps de reprendre ses forces. Sa manière atypique d'enseigner et, en fin de compte, de vivre, méprisée par le personnel enseignant, lui a valu l'affection des élèves. Un exemple :

Aujourd'hui encore, avalanche de bienfaits, torrentielle cascade de déclarations passionnées, de témoignages amoureux (messages épistolaires ou écrits au tableau ou proférés de vive voix) : « Madame on vous aime », « Madame on vous adore, vous êtes une prof exemplaire, on a passé des moments formidables, inoubliables avec vous, on vous oubliera jamais, vous êtes trop gentille, trop sympa, merci pour tout, vous nous avez apporté plein de choses, on espère qu'on vous aura en cinquième... » [...] Et voilà, je me retrouve toute pantelante, le cœur gros (pour la première fois depuis des années) d'avoir à quitter ces enfants tant aimés (tant maudits aussi), j'en ai le cœur retourné, le cœur au bord des larmes. Je suis bouleversée. La métamorphose a eu lieu. Tout a germé et la moisson est miraculeuse. Ces enfants contiennent l'immensité. L'amour est. (pp. 166-167).

Oui, elle ne s'est pas trompée dans son approche du métier. C'est comme cela qu'il faut enseigner. Son instinct, auquel seule elle s'est fiée, s'érige souverain. Elle est maintenant récompensée : « Ce flux torrentiel d'amour que les élèves firent déferler sur moi. Non, ce n'est pas une juste rétribution mais une récolte pharaonique. [...] Je suis transpercée, émietlée par une joie qui excède mes forces, par le glaive sacré qui départage l'ordinaire et le divin. Je suis électrisée par la foudre du bonheur qui me frappe. » (p. 167). C'est la meilleure confirmation de sa vocation : enseigner et, ce faisant, « diffuser l'amour, le propager là où il fait si durement défaut. » (p. 168).

La révolte est finalement génératrice d'amour. Elle est également fondatrice de la démarche créatrice. D'ailleurs, la ligne de conduite de cette enseignante repose sur « la devise qui s'est inscrite en moi l'année de mes quinze ans : aimer et créer. » (p. 167). Le livre se termine par l'apologie de sa manière d'enseigner : « Que soient louées l'inspiration, la détermination, la passion qui me tinrent lieu de boussole et d'axe tout au long de l'année. [...] J'étais sans modèle, sans référence, j'ai tout créé. » (pp. 167-168). *Aly est grand* – Aly étant le nom d'un élève souvent évoqué – décrit donc, sous forme de journal, les tribulations d'une inadaptée sociale qui ne se contente pas d'exister. Elle veut vivre !

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.
- Capel, Fanny, *Qui a eu cette idée folle un jour de casser l'école ?*, Paris, Éditions Ramsay, 2006.
- Cogné, Christian, *Requiem pour un émeutier*, Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Le Préau », 2010.
- Heim, Bénédicte, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Éditions Armand Collin, 2004.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Maschino, Maurice, *L'école de la lâcheté*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2007.
- Prost, Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.
- Sapielak, Émilie, *L'école de la honte*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2010.

VASILE VOICULESCU – FROM HESYCHASM TO THE GREAT RELIGIOUS POETRY

Doina POLOGEA

”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Abstract: Vasile Voiculescu's religious poetry can be divided into two stages. The thin red line that separates them is marked by the poet's participation at The “Rugul Aprins” Movement, during the course of which he appropriates the hesychastic practice. One may remark significant differences between the poems published before 1948 and those that followed his partaking at The Rugul Aprins. There ensues a qualitative leap, a substantial enrichment of his poetry, raised to the highest steps of spiritual experience.

Keywords: poetry, hesychasm, prayer, experience, communism.

„Expresia cea mai înaltă și pură a credinței și sentimentului religios din întreaga literatură română se află în opera marelui poet Vasile Voiculescu”¹ scria Bartolomeu Valeriu Anania în volumul „Din spumele mării”, în capitolul „Poezia religioasă modernă. Mari poeți de inspirație creștină.” Bartolomeu Valeriu Anania trece un fir roșu, despărțitor printre poeziile religioase ale poetului, separându-le pe cele publicate până în anii 1944 de cele aflate sub flama “rugului aprins”, identificând modalități de expresie diferită ale sentimentului religios, pe măsură ce poetul își crește aripile suișului lăuntric, ridicându-se la alte trepte, în efortul de unire a omului cu Dumnezeu.

Se ridică o întrebare referitoare la impactul pe care l-a avut participarea poetului la Mișcarea Rugului Aprins de la Mănăstirea Antim, reflectat în poeziile pe care acesta le-a scris în perioada 1948-1958, până la arestarea sa.

Organizația culturală ”Rugul Aprins” se formează treptat începând cu 1945. Simbolistica „rugului aprins” reprezintă focul etern al credinței care nu se mistuie, rugăciunea neîncetată a lui Hristos (cu trimitere la rugul văzut de Moise în pustietate care ardea și nu se prefăcea în cenușă). Grupul va activa până în 1948 (când va fi scos în afara legii), fiind format dintr-un nucleu de intelectuali laici și monahi care își propunea păstrarea valorilor ortodoxe, a dreptei credințe, opunându-se tăvălugului rusesc.

În cadrul întâlnirilor de la Mănăstirea Antim, subiectele abordate cu predilecție erau: Isihasmul, Iisus-Logosul întrupat, Păcatul originar, Scena și altarul, Rugăciunea Inimii, Exegeza smochinului neroditor și blestemat, etc.. Părintele Ioan „cel străin” (Ivan Kulighin), refugiat rus de la Mănăstirea Valaam, care adusesese cu sine practica rugăciunii inimii a fost axul moral și spiritual, duhovnic și părinte duhovnicesc în adevăratul sens al cuvântului, pentru toți nou-născuții întru Rugăciunea lui Iisus. În ajunul plecării sale, el i-a încredințat lui Sandu Tudor continuarea misiunii sale. Odată cu instalarea puterii comuniste în România, organizația va intra în vizorul securității, din cauza temerii organelor represive legate de apropierea dintre Biserică și intelectuali. Monahul Ivan Kulighin va fi primul arestat și trimis în U.R.S.S, unde va primi condamnarea la 25 de ani muncă silnică. Religia trebuia să dispară și laolaltă cu ea întreaga cultură națională.

¹ Valeriu Anania-Poezia religioasă modernă. Mari poeți de inspirație creștină, în *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 164

Întâlnirile din cadrul "Rugului Aprins" au continuat până pe la jumătatea anului 1948. În anul 1950, Sandu Tudor este arestat și condamnat la 5 ani de muncă silnică, iar după eliberare se va retrage la Mănăstirea Rarău, hirotonit cu numele de Daniil. Prigoana adevărată va începe după 1956 când încep noi arestări în România, după modelul celor din U.R.S.S. Ministrul de interne în regimul comunist, Alexandru Draghici susținea prezența unei conspirații legionare în interiorul Bisericii Ortodoxe Române care trebuie eradicată. ("Misticismul va fi asociat tot mai des cu spiritual legionar. Astfel, s-a confecționat, în acei ani *eticheta* politică a arestărilor masive."²) Vor fi mai multe valuri de arestări. În 14 iunie 1958 au fost arestați: Alexandru Teodorescu (Sandu Tudor), Benedict Ghiuș, Roman Braga, Sofian Boghiu, Felix Dubneac, Arsenie Papacioc, Alexandru („Codin”) Mironescu, Gheorghe Văsâi și Șerban Mironescu. În 29 iulie: Nicoale Rădulescu și Dan Grigore Pistol. În 5 august: Vasile Voiculescu și Gheorghe Dabija. Au mai fost arestați ulterior Dumitru Stăniloae, Nichifor Crainic, Paul Constantinescu, Constantin Joja, Alexandru Elian, Antonie Plămădeală, Petroniu Tănase, Bartolomeu Valeriu Anania și alții.

Ei vor fi incluși în ceea ce în arhivele Securității a rămas sub numele de "Lotul Teodorescu Alexandru și alții". Procesul, formal și cu ușile închise va începe la 29 octombrie 1958. Întregul grup de la Antim va fi condamnat la închisoare în urma sumbrei Sentințe numărul 125 din 8 noiembrie 1958, hotărâtă de Tribunalul Militar al Regiunii a II-a Militară - Colegiul de Fond. Dosarul 2164/1958 se încheie în ședința din 29 octombrie 1958, când inculpații sunt acuzați, în majoritate, de „crimă de uelire contra ordinii sociale și pentru crima de activitate intensă contra clasei muncitoare și mișcării revoluționare”.³ "Rugul Aprins" era considerat ca fiind „o organizație subversivă.” „Cu rugul vostru aprins ați vrut să dați foc comunismului!” –i-a strigat lui Sandu Tudor un anchetator.

Sentințele vor fi între 5-25 ani, iar Sandu Tudor va primi pedeapsa cea mai grea, 25 de ani (va fi încarcerat la Aiud, unde a decedat la data de 17 noiembrie 1962). Poetul Vasile Voiculescu a fost condamnat la cinci ani de temniță, la Aiud. Nu i-a ispășit pe toți. Cu sănătatea distrusă de anii de temniță, Vasile Voiculescu avea să fie grațiat în data de 28 aprilie 1962, prin Decretul nr. 291 al Consiliului de Stat. A murit un an mai târziu, la 26 aprilie 1963.

Este posibil să fie studiat impactul participării poetului Vasile Voiculescu la mișcarea *Rugul aprins*, dîra auriferă lăsată de practicarea rugăciunii inimii asupra versurilor sale? Puțini critici literari ar avea în dotare un aparat atât de fin. Mari iubitori ai poeziei lui Vasile Voiculescu au încercat însă să sublinieze saltul, detenta poetică obținută în această aventură spirituală, diferențele dintre poeziile primelor sale volume (între care „Pîrgă” din 1921, „Poeme cu îngeri” din 1927, „Destin”, din 1933) și poemele apărute după moartea sa, în volumele „Clepsidra” din 1983, „Călătorie spre locul inimii”(1994) și „In grădina Ghetsemani (Antologie de poezie mistică)” din anul 2009.

Bartolomeu Valeriu Anania, în volumul „Din Spumele mării” observă că poeziile de inspirație religioasă din primele volume ale lui Vasile Voiculescu sunt „mai mult exterioare, neangajate, abordând doar câteva teme biblice pe marginea cărora se brodează un comentariu sau o semnificație.”⁴ În volumul „Poeme cu îngeri” apare sacralizarea mediului autohton, universul poetic transfigurându-se prin prezența ființelor cerești, văzute pretutindeni. Ingerul este mai mult decât un simbol, este firul care-l leagă pe om de divinitate, prilej al încărcării lumii cu o dimensiune în plus, cea transcendentă. Această poezie însă, subliniază Bartolomeu

² Ioana Diaconescu-Lotul *Rugul Aprins*. Preoti și martiri. Sofian Boghiu, în România literară nr.46. 7 noiembrie, 2014

³ Ioana Diaconescu-Rugul *aprin*s al Maicii Domnului, Condamnarea 8 noiembrie 1958, sentința nr.125, în România literară nr.1-2 din 2013

⁴ Op.cit., pag.164

Valeriu Anania este „încă departe de a-l reprezenta plenar pe poetul religios. “Doar prin mijlocirea reuniunilor spirituale de la Mănăstirea Antim, poetul „face din isihasm nu numai un obiect de studiu, ci și universul unei aventuri spirituale din care poezia sa va beneficia din plin (...). El nu trăiește starea de extaz, adică de revărsare a spiritului înafară, ci pe aceea de entaz, înmănunchere a sufletului în propriul său interior, o perpetuă angajare în urcușul lăuntric, până acolo unde se consumă Logodna contemplației noetice, punctul de întâlnire și de uniune a omului cu Dumnezeu.(...) Arta însăși devine rugăciune.”⁵

O precizare necesară în privința înțelesului „isihiei” găsim tot la Bartolomeu Valeriu Anania, în volumul „Rotonda plopilor aprinși”: “E vorba de o pace interioară care este, în același timp, nepace, neliniște.(...) Isihia e o liniște creatoare, neastâmpărată, în continuă mișcare, dar nu rotire pe orizontală, ca aceea a vulturilor, ci o largă înșurubare pe verticală, ca învârtirea iederii pe tirs, un urcuș în spirală către înălțimile cele mai de sus”⁶. Iar Antonie Plămădeală definește isihasmul ca fiind: “rugăciunea neîncetată care conduce sufletul către isihie, către liniștire”⁷. Extrapolând, am putea folosi pentru o posibilă definiție a isihiei un vers superb din Vasile Voiculescu: ”Să trăiești eternul timp interior”.

Iată că se poate concepe un parcurs de la isihasm la marea poezie. Cine oare, dintre marii poeți, înafară de Vasile Voiculescu l-a mai încercat ? Poate doar Daniel Turcea, fiu duhovnicesc al lui Anghel (Arsenie) Papacioc, condamnat la rândul său ca membru al grupării *Rugul Aprins* la 20 de ani de temniță. Simple presupuneri...

Revenind la comentariile lui Bartolomeu Valeriu Anania asupra poeziei religioase a lui Vasile Voiculescu, ele au girul unei persoane înduhovnicite, poet care la rândul său a încercat să pună în pagină o experiență aproape cu neputință de împărtășit altora, să dea expresie unui zbucium pe care Fericitul Augustin îl definea astfel: ”Neliniștit este sufletul meu până ce se va întâlni cu Tine, Doamne!” Sentimentul care domină poezia religioasă a lui Vasile Voiculescu, notează Bartolomeu Valeriu Anania, este iubirea dintre Dumnezeu și om. Un sentiment de egalitate plenară, în care nu au ce căuta teama sau supunerea.”Căutarea se consumă în ambele sensuri.”⁸ E posibil ca Dumnezeu să fie Cel care are inițiativa. Atunci, El se coboară în sufletul omului, fie și prin efracție:

Tu, Doamne-al cerurilor ești miner
De-ai tăbărât în mine ca-ntr-un munte (...)
Ce slavă stă-ngropată-n neagra tină
De Te căznești cu-nverșunare să-mi pătrunzi
In inimă, ca-n cea mai nesecată mină? (*Minerul*)
Sau Dumnezeu este imaginat ca un fur ce se strecoară pentru o clipă în taințele sufletului, pentru a le transforma în cer, ca-n versurile:
”Oho, Te-am prins, Doamne, nu mai scapi,
Te țin prizonier...
Bine, zâmbi El, ține-mă o clipă:
Ah, gemui, pier...
O clipă, inima mi se făcuse cer”(Prizonierul).

Sau, invers, omul este cel care are de gând să făptuiască o tâlhărie celestă, azvârlindu-se în împărateasca bazilică albastră, ca să-I fure dragostea, ca în poezia *Tâlharul*. („Cucernic tâlhar./Aș sări hoțește pe o fereastră.../Doamne, numai dragostea Ta aș fura”). In universul poeziei lui Voiculescu, arată Anania, ”theandria” este nu numai împlinirea omului

⁵Op.cit, pp..165-166

⁶ Valeriu Anania-*Rotonda plopilor aprinși*, Ed.Cartea Romaneasca, 1983, pp..257-258

⁷ Antonie Plămădeală-*Tradiție și libertate în spiritualitatea ortodoxă*, Editura Fundației culturale române,p.27

⁸ Valeriu Anania-*Din spumele mării*, pag.167

prin Dumnezeu, ci și a lui Dumnezeu prin om. Mântuirea omului, starea lui de fericire, revenirea lui în paradisul pierdut este și împlinirea visului lui Dumnezeu:

“Nu dragoste, nu milă, nu iertare
Vreau dumnezeiasca mea stare
Dă-mi-o, dă-mi înapoi ce-am avut
Intregește-mă și întregește-Te cu mine”(De profundis)

Iubirea omului pentru Dumnezeu este, la Vasile Voiculescu, deplină, astfel încât nici măcar căderea nu o poate umbri („Căderea din înalțimi e tot zbor”), sau, după cum explică Anania, „Dumnezeu nu-l poate arunca pe om în afara lui, pentru că, nemărginit fiind, El nu are un exterior al său. Chiar când e vorba de o dramă a omului, aceasta nu se poate consuma decât înăuntrul veșnicului Dumnezeu”⁹. Aceasta, precizează Anania, este una din cheile majore ale înțelegerii poeziei lui Vasile Voiculescu.

În prefața volumului „Călătorie spre locul inimii”, Zoe Dumitrescu Bușulenga susține, la rândul ei, că ucenicia trăirii isihaste deprinse de poet la Mănăstirea Antim a fost esențială pentru poezia lui, dar și pentru martirajul care avea să-i încununeze existența. Poezia religioasă târzie a lui Vasile Voiculescu nu mai este, ca în „Poeme cu îngeri”(1927), preponderent descriptivă, „ilustrând icoane, parabole evanghelice sau stări de adâncire contemplativă în sine”. Ea devine zbuciumul și strigătul celui „intrat pe calea adevărului și vieții”, în relație cu Dumnezeu, a celui “care-L caută și se pregătește pentru marea întâlnire, încercând să se facă asemenea Lui, luându-și asupra toate durerile lumii(...) Ni se pare că aici se înnoadă întrebările acelui răstimp de cumpănă în viața artistului, când, pe teme ermetice și oarecum apofatice, scria (...) *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, pisc de perfecțiune estetică în literatura noastră”¹⁰

Tema unică este setea de Dumnezeu, o sete aprigă, un dor fără sațiu, cum va spune mai târziu poetul Emil Botta. Sunt adevărate imnuri care “celebrează Creatorul și creația, care liturgisesc liturgia cosmică povestind mai ales relația sufletului cu Făcătorul său, prin ieșirea în timpul interior. Când intuind sămânța de Dumnezeire din el (*De profundis*), când cântând cu o smerită exultanță venirea Domnului (*Intâmpinare*), când certându-se cu Domnul, ca Iov (...),eroul liric tânjește neconținut după reuniunea cu Cel din care a pornit.”¹¹ Mai multe poeme, arată Zoe Dumitrescu Bușulenga, sunt dedicate chiar rugăciunii, mai precis rugăciunii inimii, aceea care statuează practica isihastă. Dacă în poezia *Numele tău* rugătorul își spune neputința de a atinge binecuvântata stare de unire cu divinitatea („Iisuse, numele tău dulce de jar/cu buzele-l spun în zadar.../putredul gând/ se rupe ca firul plătând”), în schimb în *Rugăciunea cordială* ultimele versuri aduc împlinirea:

“Inima nesimțit se roagă fără cuvinte
Arde numai ca o candelă cuminte
A cărei rostire-i lumina”

O cheie de citire nouă aduce Zoe Dumitrescu Bușulenga și asupra *Sonetelor închipuite*, pe care le pune față în față cu aceste imnuri religioase (mai ales că au fost scrise în aceeași perioadă). Se poate identifica același glas, al dorului de unitate, strigăt al spiritului care „se simțea fragmentat, rupt din uriașa totalitate a Creatorului și căzut în starea de imperfecțiune după ce cunoscuse inefabila bucurie a unității originare”¹². Căutarea neistovită, dramatică a lui Voiculescu ar exprima dorința de unitate androgenică la nivelul cuplului, în

⁹Op.cit, pag.166

¹⁰Zoe Dumitrescu-Bușulenga-Prefață la Vasile Voiculescu- *Călătorie spre locul inimii*, Editura Fundației Culturale Române,București, 1994, pp.6-7

¹¹ Op.cit., pag 6

¹²Op. cit.,pag 9

spirit platonizant, iar la nivel cosmic dorința de unire a făpturii cu Făcătorul, prin rugăciunea inimii.

Si Roxana Sorescu, în prefața volumului *In grădina Ghetsemani* sugerează citirea în paralel a *Ultimelor sonete ale lui Shakespeare. Traducere imaginară* cu poemele mistice. Astfel, “se dezvăluie unitatea iubirii din sonete cu iubirea prin care omul e legat de Dumnezeu. Sensul alegoric al sonetelor devine mult mai clar raportat la regimul unitar al textelor”¹³

La fel ca Bartolomeu Valeriu Anania sau Zoe Dumitrescu Bușulenga, Roxana Sorescu distinge două tipuri de raportare la transcendent în opera poetică a lui Vasile Voiculescu. Poemele publicate până în 1944 sunt ale unui credincios care trăiește *sui generis* în cadrul convențional al reprezentărilor religioase. Altceva sunt poemele publicate postum, în care „orice convenție e abolită în favoarea unui lirism eroic, al dialogului direct cu divinitatea”.¹⁴ Râvna esențială a poetului este de a realiza unirea cu forța supremă prin rugăciune: “Tu și eu, Doamne, tainic nedespărțiți în aceeași unică lucrare de viață.” Întâlnirea cu divinitatea nu e o cale regală, notează Roxana Sorescu, ci mai ales o luptă și o înfruntare. ”Emblema ei ar putea fi lupta lui Iacob cu îngerul(...) Când comunicarea nu se poate realiza, când orice strădanie e un eșec, rămâne, în deznădejdie, urletul.”¹⁵

„Cum? Nu Te-ating nici visul meu, nici dorul?

Tu, ce cunoști și-un pai cu dinadins?

Poate că nu știu să mă rog...Prihană,

Sălbătecie-i tot ce-ncerc a-Ti spune...

Dar urletul de lup prins în capcană

Nu-i pentru Tine tot o rugăciune?”

Roxana Sorescu identifică surprinzătoare similitudini între poezia *Rugăciune către Centrul Eternei Gravitații* și ultimul poem din ciclul *Ultimelor sonete ale lui Shakespeare*, care au fost scrise în aceeași zi. Metafora gâzei rotindu-se în jurul luminii este înlocuită cu afirmarea rotirii omului în jurul Centrului său gravitațional.

“Pe-orbita unui cuget despre Tine

Mereu m-alung și mă-nvârtesc în hău:

Fără să ies o clipă din mine

Simt că mă rotesc orbește-n jurul Tău

Neabătut din a slavei Tale cale

Aprig mă lup în orice clipă pentru

Smulgerea din orice lege a robiei universale;

Să atârni numai de frumusețea puterii Tale”

În poezia *Taborul*, din volumul *In grădina Ghetsemani*, poate fi considerată o “capodoperă a transfigurării”, fără egal în literatura română.” Pogorârea luminii primordiale, notează Roxana Sorescu, prefigurează, în vizibil, Învierea, pe care nici un ochi omenesc n-a văzut-o. Antinomiile se anulează în dobândirea deplinei libertăți”¹⁶:

“Suflete, fii gata să urcăm Taborul;

Soarele și Luna au orbit în piscuri

Când, atunci, spendoarea și-a vărsat zăporul

Peste spăimântate, negrele lor discuri

Ci pe noi, schimbații mai presus de îngeri

¹³ Roxana Sorescu-Prefața la volumul *In grădina Ghetsemani. Antologie de poezie mistică*, Editura ART, 2009, pag. 23

¹⁴ Op.cit., pag 6

¹⁵ Op.cit., pag 22

¹⁶ Op.cit., pag 27

Vipiile sacre slobozi azi ne lasă...

Doar atât să spunem, tari, fără de-nfrângeri:

Noi, copiii Slavei, ne-nturnăm acasă”(Taborul)

În același volum, mai multe poezii deconspiră modul în care se reconstruiește sufletul omenesc, sub puterea rugăciunii; omul închinător ar pune întreaga lume la picioarele Domnului, ca ofrandă, sub chipul unui vas de alabastru, cum oarecând Maria Magdalena. Mirul se revarsă la scară cosmică, semn al preaplinului sufletesc (“Vas de alabastru plin cu mirul lunii/ Cerul nopții calde-Ti curge la picioare”). În poezia “Taina mărului”, parabolă a rugăciunii, un vieme care înalță imnuri rozând în miezul mărului primește, ca răsplătă, rumenirea mărului. O poezie emblematică este “Călătorie spre locul inimii”, care detaliază modul cum se petrece coborârea minții în inimă, cu revelația finală, a transbordării din timpul finit în eternitate, fiindcă „locul inimii noastre sălășluiește-n Cer”.

Poet al îngerilor, cum a mai fost numit Voiculescu, el află prin martiriul vieții sale că îngerii nu numai că pot fi simțiți în preajmă, coborând foarte aproape, dar pot să-i înnobileze pe oameni, împrumutându-le din atributele lor, transformându-i, prin iubire, suferință și jertfă, în ființe angelice. O astfel de dâră lasă trecerea prin lume a poetului Vasile Voiculescu.

Bibliografie:

Anania, Valeriu. *Poezia religioasă modernă. Mari poeți de inspirație creștină*, în *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995

Anania, Valeriu. *Rotonda plopilor aprinși*, Ed. Cartea Romaneasca, 1983

Diaconescu, Ioana. *Lotul Rugul Aprins. Preoti și martiri*, Sofian Boghiu, în *România literară* nr.46. 7 noiembrie, 2014

Diaconescu, Ioana. *Rugul aprins al Maicii Domnului*, Condamnarea 8 noiembrie 1958, sentința nr.125, în *România literară* nr.1-2 din 2013, noiembrie, 2014

Plămădeală, Antonie-*Tradiție și libertate în spiritualitatea ortodoxă*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2004

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. Prefață la Vasile Voiculescu- *Călătorie spre locul inimii*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994

Sorescu, Roxana-Prefață la volumul *În gradina Ghetsemani. Antologie de poezie mistică*, Editura ART, 2009

<http://războiîntrucuvânt.ro/recomandări/2012/10.07/rugul-aprins-mișcarea-antim/>

