

Cuprins

Studii literare

Adriana Stan, *Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă* / 1

Ruxandra Cesereanu, *From Blinding to Solenoid: Brain Maps, Visions, and Dreams in Mircea Cartarescu's Fiction* / 7

Angelo Mitchievici, *Destine crepusculare - ratarea între hedonism și ură de sine. Mateiu I. Caragiale* / 13

Carmen Opreșor, *Vasile Aaron - un scriitor redescoperit* / 22

Eva-Nicoleta Burdușel, *Life Writing: From the Story of the World to the Story of the Self* / 26

Mirela Petrașcu, *Epistolary Narratives and the "Private Sphere" in the Eighteenth Century English Novel* / 29

Dumitra Baron, *Emily Dickinson et Cioran - les ressorts poétiques d'un dialogue à travers le temps* / 36

Larisa Botnari, *Littéraires et sociologues: enjeux interdisciplinaires d'une redéfinition de la littérature comme dispositif d'intelligibilité du social* / 39

E. I. Vaida, *L'isolement créateur de Flaubert* / 43

Maria Sass, *Im Schatten des Vaters: Erinnerung und Identität in Christoph Heins Roman "Glückskind mit Vater"* / 49

Ioana Constantin, *Überlegungen zur Anwendung der Skopostheorie in der Übersetzung von Judikatstexten der Neuzeit aus den Beständen des Hermannstädter Archivs* / 57

Alina Bako, *REVIEW: Corin Braga, Pour une morphologie du genre utopique. Genul utopic. Taxonomie, istorie culturală și „worldmaking"* / 63

Ștefania Mihalache (Dragoman), *REVIEW: Traducerea ca act de cartografie literară. Trado - un experiment poetic și teoretic de Svetlana Cârstea și Athena Farrokhzad* / 66

Studii lingvistice

Radu Drăgulescu, *Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului "vânt" (I)* / 70

Monica Borș, *O analiză a lexiconului gastronomic actual* / 73

Maria-Rodica Mihulecea, *Effets de l'emploi du déterminant possessif* / 75

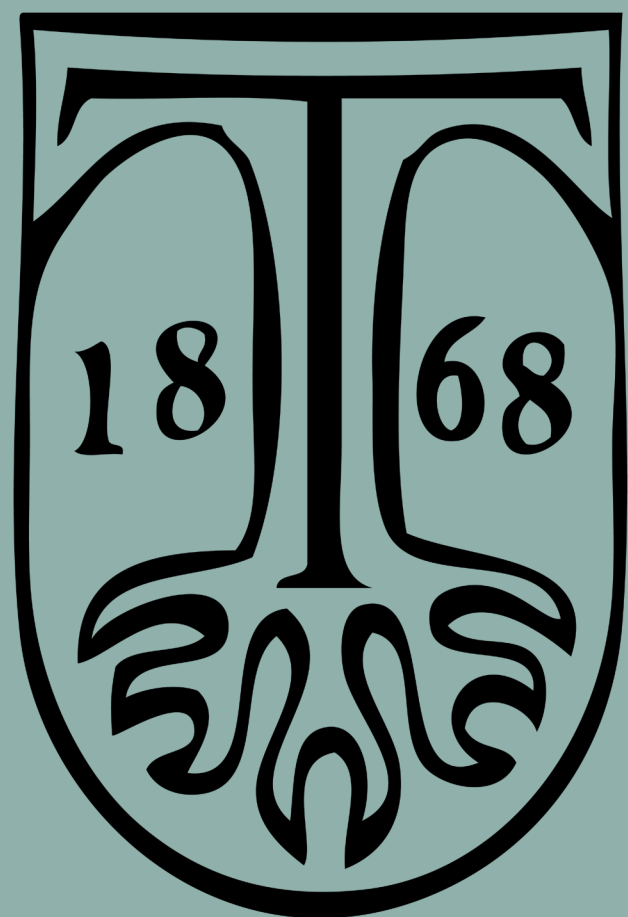
Istorie și studii culturale

Maura-Geraldina Giura, *Note despre binomul cultură-civilizație* / 79

Borco Ilin, *Fotografia în contextul spiritualității contemporane. Perspective antropologice: o nouă mitologie* / 84

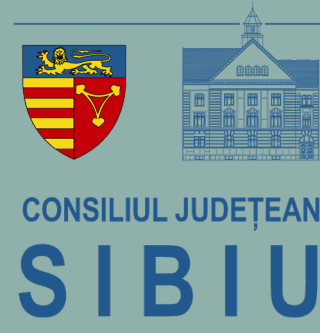
Anamaria Tudorie, *Vase ceramice neolitice timpurii din Transilvania. Funcționalitate, artă decorativă și simbol* / 89

Fotografia de pe coperta I: Ilinca Pop.



Revista TRANSILVANIA a fost fondată în ianuarie 1868, ca platformă ideologică și științifică a *Asociației Transilvane pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român*. Din 2017, este editată de Complexul Național Muzeal ASTRA sub autoritatea Consiliului Județean Sibiu.

Apare în parteneriat academic cu Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Din 2009, Revista TRANSILVANIA este indexată în bazele de date SCOPUS și EBSCO. Din 2020, revista Transilvania este indexată în baza de date ERIH PLUS.



ISSN 0255 0539

TRANSILVANIA

SIBIU, 8/2020

TRANSILVANIA: serie nouă, anul XLVIII (CLII)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC:

prof. univ. dr. Ștefan Afloroaei

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

conf. univ. dr. Cornel Ban

(Copenhagen Business School, Danemarca)

prof. univ. dr. Manuela Boatcă

(Albert-Ludwigs University Freiburg, Germania)

prof. univ. dr. habil. Constantin Chiriac

(Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

prof. univ. dr. Petr Kopecký

(Universitatea din Leiden, Olanda)

prof. univ. dr. Mihaela Miroiu

(Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

prof. univ. dr. Christian Moraru

(Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

acad. pr. prof. univ. dr. Mircea Pacurariu

(Academia Română)

acad. prof. univ. dr. Ioan-Aurel Pop

(Academia Română)

conf. univ. dr. Marci Shore

(Yale University, SUA)

prof. univ. dr. Stefan Sienerth

(Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

prof. univ. dr. habil. Andrei Terian

(Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

prof. univ. dr. Galin Tihanov

(Queen Mary University, Regatul Unit)

acad. prof. univ. dr. Alexandru Zub

(Academia Română)

REDACȚIA:

Redactor-șef:

Radu Vancu

Redactori:

Dragoș Varga

Vlad Pojoga

Secretar de redacție:

Ștefan Baghiu

Tehnoredactor:

Mihaela Basarabă

Revistă editată de
Complexul Național Muzeal ASTRA,
sub autoritatea Consiliului Județean Sibiu

Director general C.N.M. ASTRA:
Ciprian Anghel Ștefan

Redacția și administrația:

550182 Sibiu, Piața Mica, nr. 11

Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com

www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com

www.muzeulastra.ro

ADVISORY BOARD:

Prof. Ștefan Afloroaei
(Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania)

Assoc. Prof. Cornel Ban
(Copenhagen Business School, Denmark)

Prof. Manuela Boatcă
(Albert-Ludwigs University Freiburg, Germany)

Prof. Constantin Chiriac
(Lucian Blaga University of Sibiu, Romania)

Prof. Petr Kopecký
(Leiden University, Germany)

Prof. Mihaela Miroiu
(The National University of Political Studies
and Public Administration, Romania)

Prof. Christian Moraru
(University North Carolina Greensboro, USA)

Acad. Prof. Mircea Pacurariu
(Romanian Academy)

Acad. Prof. Ioan-Aurel Pop
(Romanian Academy), Babeș-Bolyai University of Cluj, Romania

Assoc. Prof. Marci Shore
(Yale University, USA)

Prof. Stefan Sienerth
(Ludwig Maximilian University of München, Germany)

Prof. Andrei Terian
(Lucian Blaga University of Sibiu, Romania)

Prof. Galin Tihanov
(Queen Mary University, UK)

Acad. Prof. Alexandru Zub
(Romanian Academy)

EDITORIAL TEAM:

Editor-in-Chief:
Radu Vancu

Editors:
Dragoș Varga
Vlad Pojoga

Editorial Secretary:
Ștefan Baghiu

DTP:
Mihaela Basarabă

Journal edited by
ASTRA National Museum Complex
under the authority of the Sibiu County Council

General Manager ASTRA NMC:
Ciprian Anghel Ștefan

Contact:
550182 Sibiu, Piața Mică, nr. 11
Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com
www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com
www.muzeulastra.ro

Contents

Literary Studies

Adriana Stan, *Authenticity and Ideology in the Literature of the 2000s* / 1

Ruxandra Cesereanu, *From Blinding to Solenoid: Brain Maps, Visions, and Dreams in Mircea Cărtărescu's Fiction* / 7

Angelo Mitchievici, *Crepuscular Destinies - Failure Between Hedonism and Self-Hatred. Mateiu I. Caragiale* / 13

Carmen Oprișor, *Vasile Aaron - A Rediscovered Writer* / 22

Eva-Nicoleta Burdușel, *Life Writing: From the Story of the World to the Story of the Self* / 26

Mirela Petrașcu, *Epistolary Narratives and the 'Private Sphere' in the Eighteenth Century English Novel* / 29

Dumitra Baron, *Emily Dickinson and Cioran – The Poetic Springs of a Dialogue Through Time* / 36

Larisa Botnari, *Literati and Sociologists: Interdisciplinary Issues of Redefining Literature as a Social Intelligibility Device* / 39

E.-I. Vaida, *Flaubert's Creative Isolation* / 43

Maria Sass, *In the Father's Shadow: Rememory and Identity in Christoph Hein's Novel "Glückskind mit Vater"* / 49

Ioana Constantin, *Reflections Regarding the Application of the Skopostheorie in Translating Judiciary Texts Belonging to Early Modernity from the National Archives of Sibiu* / 57

Alina Bako, *REVIEW: Corin Braga, Pour une morphologie du genre utopique. The Utopic Genre. Taxonomy, Cultural History, and "Worldmaking"* / 63

Ștefania Mihalache (Dragoman), *REVIEW: Translation as an Act of Literary Cartography. Trado - A Poetic and Theoretical Experiment by Svetlana Cârstean and Athena Farrokhzad* / 66

Linguistic Studies

Radu Dragulescu, *Linguistic Considerations on Romanian Phytonims Created with the Term "Wind" (I)* / 70

Monica Borș, *An Analysis of the Current Gastronomical Lexicon* / 73

Maria-Rodica Mihulecea, *The Effects of Using the Possessive Determinative* / 75

History and Cultural Studies

Maura-Geraldina Giura, *Notes on the Culture-Civilization Binomial* / 79

Borco Ilin, *Photography in the Context of Contemporary Spirituality. Anthropological Perspectives: A New Mythology* / 84

Anamaria Tudorie, *Early Neolithic Pots from Transylvania. Functionality, Decorative Art and Symbol* / 89



AUTENTICITATE ȘI IDEOLOGII ÎN LITERATURA DOUĂMIISTĂ

Adriana STAN

Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” al Academiei Române
Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History of the Romanian Academy
Personal e-mail: adrstan@yahoo.ca

AUTHENTICITY AND IDEOLOGIES IN THE LITERATURE OF THE 2000S

This article attempts to provide an ideological and typological account of the realist wave that emerged in Romanian literature around the year 2000. By challenging the mostly interliterary readings that related millennial fiction to or against pre-1989 literary history, I assume the premise of the cultural and political shift of postcommunism in order to point out the indebtedness of this literary movement to the ideological imaginaries established in the public space of the 1990s. I henceforth explore the typological consequences of the post-1989 climate by arguing that millennial realist aesthetic remained shortsighted in its scope of social observation and its anti-capitalist claims due to the young writers' instinctive allegiance to neoliberal discourses of the free individual that coalesced with the biographical writing devices in which this fiction voluntarily confined itself.

Keywords: postcommunism, realism, authenticity, biographical writing, social observation.



Îmi propun să analizez în acest articol modul în care a apărut și s-a manifestat în literatura română la începutul anilor 2000 „nevoia unui realism” care „să nu fie doar un drum posibil (...), ci însăși împlinirea artistică”¹. Cea mai frecventă explicație critică de până acum leagă emergența realismului douămiist de succesul literaturii confesive² care a monopolizat piața de carte românească imediat după Revoluție, în răspuns la foamea de „adevăr istoric” agravată de-a lungul unei decade optzeciste pline de restricții. În acea primă parte a anilor '90, pe valul sentimentului anticomunist intens promovat de elitele intelectual-artistice locale (și răspunzător de crearea unor branduri ca Humanitas), memorialistica s-a transformat rapid într-un discurs exemplar. Refuncționalizarea cea mai importantă a genului a avut loc în istoriografia comunismului, unde trecerea de la pozitivismul dogmatic la așa-zisa abordare testimonială (în fapt, marcat emoțională și unidirecțională) s-a întemeiat tocmai pe literatura confesivă, fiind salutăată cu unanimitate ca un progres metodologic³.

Totuși, consecințele acestui moment nonficcional asupra literaturii locale au fost întârziate și mai degrabă incerte. Cel puțin în prima jumătate a anilor '90, decompresia politică s-a dovedit inhibantă pentru o literatură al cărei impuls inovator se alimentase, în anii '80 și nu numai, tocmai din

conflictul catalitic cu cenzura oficială sau implicită. De altfel, un balans similar al ficțiunii cu politicul s-a manifestat, chiar și în intervale diferite, în alte literaturi ale Estului (fost) socialist. Spre exemplu, literatura sovietică a intrat în *stand-by* exact în perioada în care climatul *perestroikăi* și recuperarea în acel context a scrierilor din exil au oficializat o presiune publică de a spune adevărul cu efect intimidant asupra ficțiunii, postmodernismul urmând să revină în forță, sub influență marcat occidentală, abia în anii '90, la fel ca în fosta Cehoslovacie⁴. Pe o traiectorie inversă, dar conform unui mecanism similar, literatura română a rămas inițial în derivă odată cu anularea restricțiilor politice după 1989. Cu câteva semnificative excepții, generația aflată în floarea vârstei creatoare, cea optzecistă, s-a devitalizat literar pe măsură ce s-a stabilizat instituțional. Așadar, injecția de nonficcione de pe piața cărții nu a produs un declin literar imediat, cel puțin nu înainte ca reprezentările traumatice despre comunism fixate prin memorialistică să se solidifice într-un discurs anticomunist mainstream, al cărui moralism le-a răpit o parte din efectul autenticist. Nu întâmplător, marile romane de mai târziu plasate pe fundalul comunismului (scrise de Gheorghe Crăciun, Gabriela Adameșteanu, Lucian Dan Teodorovici sau Alexandru Vlad) își vor găsi corelate ideologice mai degrabă în

acel discurs anticomunist nouăzecist. În schimb, sofisticarea lor narativă, menită să relativizeze granițele realismului tradițional, nu va mai datora mare lucru formulei autenticiste a memorialisticii.

O mutație mai importantă în dinamica postcomunistă a ficționalității o reprezintă, în schimb, scăderea impactului public al literaturii⁵, care îi afectează pe tinerii scriitori fără poziții în sistem și fără statut constituit de pe urma căruia să poată profita după 1989. Explozia nouăzecistă a culturii de divertisment, al cărui control de stat în timpul comunismului favorizase, de fapt, un cult de masă al literaturii, privatizarea editurilor, care pune producția de carte pe un circuit comercial defavorabil ei, celebritatea fără concurență a *mass-media* - toate rup plasa de siguranță a instituției literare în postcomunism. În anii '90, pe fondul unui nivel de trai în cădere liberă, puține edituri mai publică literatură română, puțini scriitori mai au timp să scrie printre joburi și aproape nimeni nu mai investește deocamdată în literatura tânără. În mod paradoxal, etapa cu adevărat productivă și insurgentă a douămiismului literar se încheie în jurul lui 2004, odată ce tinerii scriitori încep să beneficieze de circuitele editoriale și promoționale abia lansate pe piața noastră literară. Tot de atunci se estompează și radicalismul lor autenticist întemeiat pe biografism, semn că poetica respectivă fusese măcar parțial datoare situației economice a practicienilor săi. Predilecția douămiștilor pentru formule colocviale de scriitură, menite să „cointerezeze” cititorul, cerșindu-i atenție și afecțiune, reprezintă deci și o tentativă de a recupera impactul literaturii, într-un moment postcomunist când era clar că acesta fusese pierdut.

Oricum, aceste redispuneri de sistem literar n-au reieșit deîndată, în special pentru că nu s-au asociat unor mutații artistice sau generaționale clare înregistrate imediat după 1989. Așa se explică de ce exegeza douămiismului a marșat în general pe ideea continuităților. Ea a afectat sub aspectul justei recunoașteri critice procesul de recuperare a realismului literar douămiist, pe care voci cu autoritate l-au perceput drept simplă radicalizare a „proiectului autenticist al predecesorilor imediați”⁶. Cel mai adesea, elementele noii paradigme li s-au reconstituit filiații cu momente ale istoriei literare când ele nu se aflau totuși în poziție dominantă. Au fost citate în acest sens poezia avangardei târzii de sensibilitate stângistă, interesul scriitorilor nouăzecisti pentru trivialul autobiografic și pentru experiențele fruste ale biologiei și, mai ales, tendința anti-modernistă a optzeciștilor spre tranzitivitate. Deși relațiile respective sunt corecte punctual, invocarea lor de ansamblu șterge o parte din noutatea cu care aceste bunuri deja câștigate ale istoriei noastre literare se coordonează în jurul lui 2000, unele cu altele și împreună cu alte elemente de Zeitgeist cultural. În fond, omogenitatea transliterară a realismului douămiist se verifică de-a lungul mai multor arte și al mai multor sectoare culturale, de la film la muzică și la televiziunea intrată în era *reality show*-urilor. Ea se sincronizează, de asemenea, cu un val artistic și cultural global al întoarcerii la afect, sinceritate, mimesis pe pragul celor două milenii, care a inspirat toate dezbaterile academice despre „sfârșitul teoriei”

și al convenționalismului postmodern⁷.

Contextul postcomunist stimulează, pe de altă parte, și o întoarcere a refulatului, în măsura în care coordonatele biologic-materialiste ale „existențialismului” douămiist par să recupereze (spre deosebire de trăirismul interbelic, invocat și el de critică) acele dimensiuni ale umanului blocate în timpul comunismului atât prin constructul ideologic al omului nou, cât și în literatura conformă, cu tot evazionismul său, pudibonderiei oficiale. E drept că mecanismele de la baza autenticismului douămiist - biografism, prozaim, colocvialitate etc. - au fost legitimate de optzeciști și duse mai departe de urmașii lor nouăzecisti sub deviza emancipării de convenție. Nu întâmplător, un rol catalitic în emergența douămiismului l-au avut scriitorii de placă turnantă (între anii '80-'90) de la Brașov, oraș în care Marius Ianuș și Dumitru Crudu își lansează primul „Manifest fracturist” (1998)⁸. Totuși, urmele conștiinței stilistice și autoreferențiale caracteristice optzeciștilor se șterg programatic în autenticismul douămiștilor, care emană, cum spuneam, și din condiții concrete de precaritate. Acestea îi determină uneori pe tinerii scriitori să le reproșeze postmodernilor deja inserați în sistem complezența estetică și contradicția dintre „literatura cotidianului de tip protestatar” pe care au susținut-o și „existența mic-burgheză” în cadrul căreia au ajuns să o producă⁹. De aceea, chiar și fără să facă aceste distincții ideologice, Andrei Terian descrie pertinent diferența specifică a douămiștilor prin „miza lor transliterară”: „înainte de a defini literatura ca pe o formă de artă, ei o văd ca pe o formă de trăire”, conform unui mod „mimetic de reprezentare a existenței, caracterizat prin refuzul metafizicii, imaginației, literarității”¹⁰.

Într-adevăr, realismul douămiist se delimitează programatic de valorile artisticității pe care optzeciștii le celebrău în complementaritate cu autenticitatea. Poezia, spre exemplu, preferă din acest motiv (înainte ca neoexpresionismul să-și ia revanșa de prin 2003) fie limbajul notației indiferente, menit să înregistreze platitudinea necosmetizată a realului, fie discursul brut și dezlănat al eului, care ni se livrează fără filtre estetice. E drept că acest minimalism se poate rezuma uneori la un „autenticism de bibliotecă”, cu modele livrești identificabile și cu grijă la crearea „efectelor literare”¹¹. În cele mai multe cazuri însă, autenticismul douămiist mizează pe un grad zero al stilizării, corespunzător unui grad maxim al comunicării. Ca atare, pactul ficțional se destramă până la confuzia textului cu contextul scrierii sale și cu biografia autorului real, limitată la experiențe și trăiri „necontrafăcute”, cât mai elementare. Această tendință simptomatică se manifestă chiar și dincolo de variantele radicalizate din fracturismul poetic sau din proza autoficțională și dincolo de relativa varietate retorică, ilustrată îndeosebi în poezie pe o paletă ce se întinde de la factualismul auster la barochismul neoexpresionist. Marketat în titlul celebrei colecții Polirom „ego proză” și rezonant, fără s-o știe, capitalismului încă euforic de la începutul anilor 2000, acest narcisism biografic le-a justificat contestatarilor douămiismului (cum a fost Paul Cernat în seria de articole din 2008) nemulțumirea față de „mizele mici” ale acestui tip de literatură.



Totuși, adevărata provocare, mult mai puțin dezbătută, adusă de noul realism postcomunist constă în încercarea de a pune biografismul pe o traiectorie militantă, subordonându-l textului de atitudine socială, gen pe care, în afara cazurilor dogmatice cunoscute, literatura română l-a cunoscut mai degrabă în forme eufemizate, discontinue. În acest scop, numeroase texte douămiiste înregistrează cu minuție documentară peisajul social al României din jurul anilor 2000, de la categoriile ei urbane la zgomotul de fond al unui spațiu public împărțit la vremea respectivă între naționalism resuscitat, consumerism promovat agresiv și campania de integrare în UE. Tipologia specifică a literaturii douămiiste e tânărul debusolat, a cărui derivă existențială se întinde prin zone mizere ale capitalei sau ale unor orașe de provincie. Dar sensul antagonist, nu doar hedonist al acestei subiectivități implică și interogarea unor modele devenite falimentare de societate sau de comunitate (familială, urbană, națională). O condiție a deșănțării reiese din textele douămiiste, multe dintre care sunt scrise în tranzit, prin mijloace de transport în comun, pe stradă, prin cămine sau blocuri sordide, locuințe temporare pe care nu le putem echivala unui acasă (poemele lui Marius Ianuș și proza lui Ionuț Chiva ipostaziază exemplar un astfel de vagabondaj dramatic).

Identificată în mai multe literaturi ale fostului bloc sovietic, această tematică a delocalizării a fost asemănată cu experiența postcolonială, ambele contexte înregistrând colapsul unor regimuri politice opresive, ale căror instituții fuseseră totuși capabile să asigure stabilitate și socialitate¹². Să nu uităm, în fond, că scriitorii generației douămiiste traversează, ca pe o experiență fondatoare, ruptura între ceaușismul în care și-au petrecut copilăria, dar al cărui sistem de autocenzuri nu au apucat să îl internalizeze, și primii ani liberi, dar extrem de precari din postcomunism, când încep să se maturizeze. Trecerea după 1989 de la valorile colectiviste promovate de propaganda comunistă la valorile individualiste ale societății de consum – în care tu alegi, tu votezi, tu contezi – este rapidă și derutantă. Așa se explică poate formulele autoscopice de care douămiștii continuă să se agațe (aparent pe urmele optzeciștilor), în speranța paradoxală de a ancora tocmai într-un astfel de subiectivism claustrofobic observația socială realistă.

Oricum, calea îngustă a eului rămâne deocamdată singura variantă prin care scriitorii douămiști încearcă să chestioneze, cu destulă inocență și cu o anumită stridență, dezzechilibrul postcomunismului, puțin înainte ca noul cinema românesc să dea peisajului social al tranziției o reflectare cvasistereotipizată pentru circuitul festivalier occidental. Din acest motiv, poemele și autoficțiunile douămiiste aglomerează tot ce rămâne pe dinafara bunăstării capitaliste: gunoaie, mizerie, cerșetori, drogați, oameni ai străzii. Toposurile lor predilecte sunt spațiile urbane dezafectate sau provinciile deprimante, iar personajele – oameni care trăiesc literalmente pe drum. Tranziția postcomunistă e chestionată astfel prin scoaterea la lumină a forțelor ei excluzionare, ceea ce dă totuși substanță așa-numitului mizerabilism de care atâta lume bună s-a arătat oripilată. În aparenta platitudine

mimetică a textelor douămiiste forfotește, de fapt, o întreagă realitate socială, la care tinerii scriitori au măcar meritul să fie sensibili, dacă nu și capabili să și-o explice cu luciditate. Această realitate se poate filtra printr-un lirism plat, ca la Dan Sociu: „pe fereastra dinspre vest/ noua clădire a direcției muncii/ dincolo un ocean de lighene umplute cu zoaie/ la est cantina săracilor în spatele ei un deșert/ din cutii de nisip în care milioane de pisici dorm/... între toate astea blocul emșapte aici/ dorm eu... fac dimineața gargară”¹³; „două femei se-ntâlnesc/ cu sacoșele-n brațe jumătate pământ de cartofi/ jumătate anxietate/ întotdeauna/ una vine de la spital cealaltă/ merge spre tribunal și-amândouă vor trece și pe la direcția/ vor trece pe la direcția muncii”¹⁴. Sau poate fi redată în scenarii de melodramă proletară, ca la Domnica Drumea: „afară plouă peste cartierul muncitoresc/și copilul desculț molfăie o bucată de pâine/ n-aș putea scrie despre/ corpuri senzații sofisticate/ în timp ce tu cu un tricou jerpelit/ alergi pe străzi după bani”¹⁵; „în cartier încep țipetele/o femeie înnebunită ridică ochii spre cer./ N-are servicii, n-are pâine, lacrimile/ i-au secat demult./ Bărbatul ei se zbate pentru câteva hârtii mototolite/ Ies capete la geamuri: ce spectacol trist!”¹⁶.

Fact e că așa-zisele teme mici ale literaturii douămiiste cantonate în eul biografic se deschid unei observații sociale realiste care, cu o astfel de priză la precaritate și în modul acesta frust, va reapărea destul de izolat în literatura română de mai târziu (cu excepții remarcabile furnizate de Adrian Schiop și de Lavinia Braniste). Însă textul referențial, de atitudine socială, relansat de douămiștii, a avut nevoie de alibiul poate strident al subiectivismului pentru a fi scos din fundătura lăsată cu câteva decenii în urmă de realismul socialist. După 1964, literatura română și-a tot luat distanță de precedentul dogmatic încălcându-și până la obscurizare căile referențialității. Această evoluție a făcut ca realismul narativ să devină tot mai sofisticat și multivocal tocmai pentru a se disocia de șablonul realist-socialist. E drept că presupusul grad zero al reprezentării începuse să se altereze, așa cum observă Boris Groys, încă din timpul realismului socialist de tip sovietic. Odată ce acuzele de „naturalism” au căzut asupra retoricii descriptiv-factuale, realismul socialist a devenit un discurs mai degrabă mitologizant, din dorința de a proiecta sensul „corect” al dezvoltării istorice, prin selecție ideologică a faptelor și anticipări idealizate ale viitorului¹⁷. Oricum, în literatura română, eforturile de a spori incluzivitatea canonului realist-socialist au precipitat, de fapt, delegitimarea realismului mimetic. Pentru a reechilibra precedentul imperativ dogmatic al realismului, literatura de după dezgheț explorează un „realism nețărmit” care se va aplica treptat chiar și modurilor experimentale de scriitură. Exemplul realismului socialist alimentează o confuzie larg împărtășită între discursul realist și monopolul ideologic asupra realității. Chiar dacă viața de după moarte a realismului obiectiv poststalinist continuă măcar prin marea contribuție a lui Marin Preda, tendința generală după liberalizare e de a decondiționa literatura și mai ales interpretarea ei de legăturile mimetic-cauzalistice. Din acest motiv, cele mai de succes romane ale anilor '70 deconstruiesc postulatele condiționării și

integrării sociale aflate la baza realismului narativ tradițional. În schimb, se axează pe eroi al căror eșec de a se adapta la context le creează imense tensiuni psihologice¹⁸ și pe relatări pluriperspectiviste care dizolvă certitudinea vreunei realități obiective.

Acest proces de erodare a realismului ajunge la ultimele consecințe în literatura optzecistă, grație argumentelor postmoderne despre textualitatea realului și construcția ficțională a discursurilor istorice. Marcel Corniș-Pop a subliniat în numeroasele lui studii de susținere a fenomenului că postmodernismul est-european a fost motivat de contextul său politic să resimtă falsificabilitatea reprezentării istorice într-un mod mai acut decât în varianta occidentală a curentului¹⁹. Optzeciștii români preiau și chiar exagerează imaginea cvasicaricaturală despre realism vehiculată de metaficțiunea anglo-americană din anii '60-'70. Deși probat prin puține exemple concrete în proza șaptezecistă românească, acel etalon simplificat al realismului servește polemicii cu politicul desfășurată în interiorul ficțiunii, în măsura în care omnisciența realistă e asimilată metonimic vocii regimului. Interesant e însă că, spre deosebire de alte variante globale ale postmodernismului, optzeciștii nu contestă și subiectivitatea în rând cu celelalte mari narațiuni. Dimpotrivă, îi reconfirmă rolul și poziția de centru al coerenței, cultivând un adevărat mit al Autorului, ca singur reper pe nisipurile mișcătoare ale realului textualizat. „Persoana reală”²⁰ pe care Cărtărescu și alți congeneri o invocă pentru a scoate literatura din impasul formalist al modernismului este deci Scriitorul însuși, marcat de conștiința convențiilor care îi încadrează scrisul.

Chiar dacă resping această dimensiune livrescă asociată celei existențiale, douămiiștii nu se pot debarasa încă de cultul Autorului care întemeia biografismul poezic și care își întărește legitimitatea după 1989 prin marele reper cărtărescian. Cu toată aparența revoltei lor oedipiene, poezia și proza generației 2000 continuă să-și conducă observația realistă din aceeași proximitate a eului biografic. Asta explică probabil de ce genul definitoriu al realismului douămiiist devine tocmai poezia, care suportă mai bine etosul subiectivist, iar proza se personalizează radical în forma autoficțiunii. Pe de altă parte, acest mecanism comun ne permite să măsurăm distanța dintre biografismul livresc optzecist și biografismul dezestetizat douămiiist al cărui erou a coborât din bibliotecă în stradă și a dat lumea cărților pe lumea socială. Spre deosebire de eul cărtărescian care distorsionează realul după chipul și asemănarea sa, eul douămiiist se prezintă ca produs concret al unui mediu real. Nici măcar narcisismul cabotin și paranoic afișat de Marius Ianuș în explozivele volume *Manifestul anarhist* (2000) și *Ursul din containă. Un film cu mine* (2001) nu anulează ecourile social-politice, pe care poetul le păstrează cumva neprocesate în corpul textelor, ca pe niște schije care isterizează eul²¹. În schimb, Ruxandra Novac și Elena Vlădăreanu fac manifest în câteva texte o figură de portavoce. Acel „noi” în numele căruia vorbesc poetele nu acoperă doar spațiul mental al propriei generații sau găști, ci și contextul unei țări „estice și agrare”, în care „noi suntem ultimii” și din care „nu se poate pleca”, pentru că „lumea nouă” promisă

după căderea regimului a întârziat să se arate²². Bilanțul autobiografic douămiiist developează așadar o experiență existențială colectivă, în care precaritatea condiției de tânăr fără viitor sugerează metonimic destinul întregii țări. Iată de ce multe poeme douămiiiste exploatează pamfletar imaginea „României”, pe care același Ianuș a terfelit-o într-un poem de neuitat, calchiat după „America” lui Ginsberg.

Ceea ce limitează totuși forța realistă a literaturii douămiiiste și capacitatea ei de observație socială nu este cantonarea în eul biografic și în contextul său imediat de viață, ci raportarea destul de naivă a tinerilor scriitori la ideologiile și discursurile mediatice din spațiul public nouăzecist. Într-un mod care le contrazice înclinațiile afișate de stânga, douămiiștii proiectează un individualism anarhic care mimează, de fapt, retorica neoliberală de celebrare a individului autonom, dezlănțuit din chingile colectivismului. E drept că, așa cum subliniam deja, literatura douămiiistă documentează realități sociale cu o acuratețe ce pare să valideze o perspectivă critică asupra tranziției postcomuniste, evidențiindu-i acele zone larg ignorate de discursurile aspiraționale prooccidentale. Cu toate acestea, realismul douămiiist continuă să dea curs tendinței comode de a explica mizeria prezentului prin rămășițe ale comunismului. Amprenta trecutului de tristă amintire persistă în blocurile muncitorești prin care protagoniștii acestei literaturi își cheltuie tineretea, în mentalitățile patriarhale cu care se războiesc, în naționalismul resuscitat pe care îl denunță violent. Presiunea trecutului determină poate și senzația lipsei de viitor, tradusă în tema obsesivă a imposibilității nașterii, aflată la baza imaginarului antiutopic și postistoric al douămiiismului²³.

Prin urmare, cu toate că manifestă o sensibilitate accentuată la precaritățile postcomunismului, douămiiștii nu reușesc să le dea o adresă anti-capitalistă și să facă astfel probă de autentic anarhism. Din contră, dovedesc un anumit conformism ideologic prin ușurința cu care recurg la explicația anticomunistă mainstream pentru relele tranziției. Iată cum evocă Dan Sociu acel trecut fantomatic și mai ales supraviețuirea lui prin generația decreteilor, care „faceau avorturi, aplaudau la ședințe, aveau balerine de porțelan, stăteau la coadă, ascultau europa liberă, căutau șopârle prin cărți, se turnau între ei la securitate, dormeau iarna-n paltoane... care au îmbătrânit și ne-au lăsat pe noi aici/ să scandăm și să aplaudăm c-o singură mână/ dansul nesigur al zilei pe picioare subțiri/ de alcool și tutun”²⁴. În același sens, literatura douămiiistă rămâne ezitantă și în reacția ei la comodificare, a doua problematică specifică a artei anti-capitaliste, alături de cea a autenticității. E drept că nucleul fracturist dur și nihilismul marginalității asumat de Ionuț Chiva sau de Adrian Schiop provoacă, prin retorică și prin sensibilitate, centrul de confort mic-burghez și, implicit, ușurința de a consuma arta literară. Totuși, douămiiismul include și un contingent poetic care privește cu mare simpatie consumerismul și cultura de divertisment, în speranța că mecanisme similare vor îmbogăți noua literatură cu valențe afective și comunicaționale. Dacă Răzvan Țupa cochetează cu această perspectivă într-un mod prea abstract și elaborat,



„utilitarismul” lansat de Adrian Urmanov preconizează explicit folosirea „principiilor textului publicitar” pentru a „cobori” literatura la „un nivel comun de receptare”, capabil să exercite impact direct asupra „sensibilității consumatorului contemporan”²⁵. În concluzie, douămiismul nu se plasează clar pe axa dintre arta de masă și arta insurgentă mai ales pentru că nesiguranța economică îi împiedică pe acești tineri scriitori să-și ia o distanță prea de avangardă față de marele public.

Plafonda autenticistă a literaturii douămiiste nu a fost omogenă stilistic nici în scurta sa perioadă de explozie, când s-au sincronizat formule de realism crud, de imagism neoexpresionist sau chiar de experimentalism. Dar în ansamblu, resurgența realismului – inclusiv în paradoxalul său avatar din poezie – în jurul lui 2000 rămâne semnificativă atât pentru dialectica istoriei literare locale, în cadrul căreia urmează mai multor etape caracterizate prin sofisticare, stilizare, estetism, cât și pentru istoria culturală, aflată într-un moment postcomunist al șubrezirii (dar nu și al destrămării) iluziilor. Din cea de-a doua jumătate a anilor 2000,

autenticismul începe să-și piardă atractivitatea în literatura română. Poezia intră într-o vârstă post-umană, influențată de limbajul și de mecanismele perceptive ale lumii virtuale, accentul se mută pe tehnică și pe experiment, direcțea și activismul se estompează. În proză, autenticismul douămiist se consumase și mai repede după valul autoficțional, iar cea de-a doua decadă a anilor 2000 înregistrează un reviriment spectaculos al ficționalului, de la scenariile narative cu dimensiuni ludic-fabulatorii, la cele care își asumă miza de a reproblemaliza istoria recentă.

Acknowledgement:

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării, CCCDI – UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326 /49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

Note:

1. Dan Sociu, „Fiindcă tot ce facem noi se cheamă superșmecherie”, *Critic Atac*, 25 noiembrie, 2013. <http://www.criticatac.ro/art-social-dan-sociu-vlad-moldovan-laureniu-ridichie-rspund/>. Accesat pe 1 septembrie 2020.
2. La care se adaugă exemplul gazetăriei, vezi Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (București: Muzeul Literaturii Române, 2017), 143-144.
3. Observații critice cu privire la „valoarea academică nulă” a istoriografiei despre comunism produsă în cadrul paradigmei anticomuniste în Florin Poenaru, *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* (Cluj-Napoca: Tact, 2017), 44-50.
4. Rajendra A. Chitnis, *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe. The Russian, Czech and Slovak Fiction of the Changes, 1988-1998* (New York: Routledge, 2005), 110.
5. Despre scăderea relevanței scriitorilor în postcomunism, vezi Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006).
6. Ion Pop, „În jurul generației 2000 (II)”, *România literară*, 18 mai, 2005. http://www.romlit.ro/index.pl/n_jurul_generaiei_2000_ii. Accesat pe 1 septembrie 2020.
7. Vezi Ulla Haselstein, Andrew S. Gross, and MaryAnn Snyder-Körber, eds., *The Pathos of Authenticity: American Passions of the Real* (Heidelberg: Universitätsverlag, 2010); Wolfgang Funk, *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium* (New York: Bloomsbury, 2017); Ellen Ruten, *Sincerity after Communism. A Cultural History* (New Haven: Yale University Press, 2017); Robin Van der Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen, ed., *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (London: Rowman & Littlefield, 2017).
8. Marius Ianuș și Dumitru Crudu, „Manifestul fracturist”, *Caiete critice*, nr. 2-3 (2005): 134-135.
9. Bogdan-Alexandru Stănescu, „În pat cu Mama Literatura”, în *Generația 2000. Antologie*, ed. Marin Mincu (Constanța: Pontica, 2004), 337: „Nu poți scrie o poezie total auto-referențială, livrescă până în sângele hârtiei, când într-o cofetărie vezi o mamă care-și linge lingurița după ce a dat fetiței să mănânce dintr-o prăjitură ordinară. A ignora faptul că trăim într-o societate mizerabilă, într-o țară demnă de teatrul absurdului ar fi cea mai mare trădare față de condiția de scriitor”; Dumitru Crudu, *Falsul Dimitrie* (Chișinău: Cartier, 2014), 198: „Nu poți fi un om de afaceri de succes, un director de editură prosper sau un profesor universitar cu funcții și greutate socială și științifică trăind mai mult decât decent din punct de vedere material (spre deosebire de o mare parte a cititorilor tăi) și să scrii așa-zisa literatură a cotidianului în care să vorbești despre paradisul din tomberon (sintagma a fost inventată de un scriitor optzecist) [...]. Cum poți practica o literatură de stânga când ești proprietarul câtorva apartamente, când afacerile îți merg strună, când ești un beneficiar de lux de pe urma rețelelor de burse și călătorii în străinătate. Dacă faci așa ceva, ești din start fals, pentru că literatura cotidianului de tip protestatar pe care o vei lansa va intra într-o contradicție vizibilă cu existența mic-burgheză pe care o duci”.
10. Andrei Terian, „Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar în subsidiar literară”, *Caiete critice*, nr. 2-3 (2005): 127.
11. Felix Nicolau, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook* (București: Tracus Arte, 2013), 122.

12. Vezi Madina Tlostanova, *What Does It Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire (On Decoloniality)* (Durham: Duke University Press, 2018).
13. Dan Sociu, „de unică folosință”, în Dan Sociu, *borcane bine legate, bani pentru încă o săptămână* (Iași: Junimea, 2002).
14. Dan Sociu, „bani de dragoste”, în Dan Sociu, *Vino cu mine știu exact unde mergem. Antologie 1999-2014* (Iași: Polirom, 2016).
15. Domnica Drumea, „n-aș putea scrie despre nimic”, în Domnica Drumea, *Crize* (București: Vinea, 2003).
16. Domnica Drumea, „nu sunt eu”, în Drumea, *Crize*.
17. Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), 145.
18. Despre un mecanism similar în proza publicată în Cehoslovacia în anii 1970-1980, vezi Daniela Hodrová, *Hledání románu* (1989), apud Chitnis, *Literature in Post-Communist*, 39-47.
19. Vezi Marcel Corniș-Pope, „Shifting Paradigms: East European Literatures at the Turn of the Millennium”, în *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*, ed. Christian Moraru (Boulder: Columbia University Press, 2009), 27-28.
20. Mircea Cărtărescu, „Cuvinte împotriva mașinii de scris”, *Caiete critice*, nr. 1-2 (1986); Mircea Cărtărescu, „Ce este biografismul?”, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. Gheorghe Crăciun (Pitești: Paralela 45, 1999), 124.
21. Ianuș își subintitulează „o altă realizare a guvernului Năstase” cel de-al doilea volum, în care spațiul biografiei private apare supraîncărcat de ecouri sociopolitice. Poemul „Ediția de dimineață. Cântec la tarabă” cuprinde aceeași injurătură proferată la adresa instituțiilor culturale și politice de care tânărul poet s-a ciocnit într-un fel sau altul, de la Facultatea de Litere și clubul Dinamo, la Statul român, partidele politice, fosta Securitate, NATO.
22. Elena Vlădăreanu, *europa. zece cântece funerare* (București: Cartea Românească, 2005); Ruxandra Novac, *ecograffiti. poeme pedagogice. steaguri pe turnuri* (București: Vinea, 2003).
23. Ștefania Mincu, *Despre starea poeziei II. Douămiismul poetic românesc* (Constanța: Pontica, 2007), 26.
24. Dan Sociu, „facem o pauză cât să ne umplem paharele”, în Sociu, *Borcane*.
25. Adrian Urmanov, „eu sunt poemul utilitar”, în Mincu, *Generația 2000*, 339-343.

Bibliography:

- Cărtărescu, Mircea. “Cuvinte împotriva mașinii de scris” [A few Words against the Typewriter]. *Caiete critice*, no. 1-2 (1986).
- Chitnis, Rajendra A. *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe. The Russian, Czech and Slovak Fiction of the Changes, 1988-1998*. New York: Routledge, 2005.
- Crăciun, Gheorghe, ed. *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* [Neverending Competition. The Eighties Generation in Theoretical Texts]. Pitești: Paralela 45, 1999.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.
- Ianuș, Marius, and Dumitru Crudu. “Manifestul fracturist” [The *fracturist* Manifesto]. *Caiete critice*, no. 2-3 (2005).
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2017.
- Mincu, Marin, ed. *Generația 2000. Antologie* [The 2000s Generation. An Anthology]. Constanța: Pontica, 2004.
- Mincu, Ștefania. *Despre starea poeziei II. Douămiismul poetic românesc* [On the State of Poetry. II. Romanian Poetry of the 2000s]. Constanța: Pontica, 2007.
- Moraru, Christian, ed. *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination*. Boulder: Columbia University Press, 2009.
- Nicolau, Felix. *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook* [Inhuman Aesthetics]. Bucharest: Tracus Arte, 2013.
- Poenaru, Florin. *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* [Commonplace Ideas. Class, Anticommunism, Left]. Cluj-Napoca: Tact, 2017.
- Pop, Ion. “În jurul generației 2000 (II)” [On the 2000s' Literary Generation (II)]. *România literară*, May 18, 2005. http://www.romlit.ro/index.pl/n_jurul_generaiei_2000_ii
- Sociu, Dan. “Fiindcă tot ce facem noi se cheamă superșmecherie” [Because everything that we do is supercool]. *Critic Atac*, November 25, 2013.
- Terian, Andrei. “Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar în subsidiar literară” [The essential feature of the new generation is the changed frontline. What is at stake for millennial writers is not mainly literary]. *Caiete critice*, no. 2-3 (2005).
- Tlostanova, Madina. *What Does It Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire (On Decoloniality)*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Wachtel, Andrew Baruch. *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.



FROM BLINDING TO SOLENOID: BRAIN MAPS, VISIONS, AND DREAMS IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S FICTION

Ruxandra CESEREANU

Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: ruxces@yahoo.com

FROM BLINDING TO SOLENOID: BRAIN MAPS, VISIONS, AND DREAMS IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S FICTION

In Mircea Cărtărescu's latest colossal novels (the Blinding trilogy and the solitary Solenoid), the novelistic conception is associated with a special theoretical platform predicated on terms such as gnostic, fractile, holarchical, asymptotical, spiralled, or termite-like – assumed, at a conceptual level, in a postmodernist or even post-postmodernist sense. The present study examines the validity of these concepts, which render Cărtărescu's recent prose as a partial container of the exact sciences (like mathematics or physics), evincing a comprehensive philosophical conception according to which the novel, as genre, can represent a third or even a fourth dimension in the cultural, human, cosmic space. This is the author's ambitious project, which the present research aims to deconstruct, with a view to highlighting the possible mutations the novel undergoes as a genre under Cărtărescu's penmanship.

Keywords: gnosticism, fractals, holarchy, Mircea Cărtărescu, brain, map, vision, dream.



“After I finish *Blinding*, I'll have the feeling that I've paid the fare for my journey through this world.” This is what Mircea Cărtărescu, the most famous Romanian writer today, confessed in 2006, during a debate organized in Cluj by the *Phantasma* Centre for Imagination Research.¹ In the meantime, he has completed the *Blinding* trilogy: the first volume was published in 1996, the second in 2002, and the last one in 2007. 2015 saw the publication of another novel by this author, *Solenoid*, with more ambitious stakes than *Blinding*, since its narrative underpinnings are metaphysical or downright cosmic.

At the same *Phantasma* debate in 2006, Mircea Cărtărescu leisurely and thoroughly introduced his conception about creation, with particular reference to *Blinding*. Not in vain, one of his statements was that he conceived his writings and his books not like an architect, but like a termite (his art is termitic). Indeed, the construction method applied in the *Blinding* trilogy could be that of a termite (Pharaoh ant), which is an instinctual, innate architect and not a rational, intellectual architect. To help the participants in the *Phantasma* debate understand *Blinding*, Mircea Cărtărescu delivered to them the instruments for analysing, dissecting and deconstructing his own narratives, which I will also present in what follows, by making reference to the author's own explanations.

The first idea underlying Mircea Cărtărescu's literary construct in the *Blinding* trilogy (as well as in other of his

texts) is that of the *Russian doll*: worlds are not one or several, independent from each other, but they are born from one another, out of a germinating élan and in an infinite, continuously dilating progression; hence, his fascination with whirlwinds, swirls and concentric, ritualistic gestures. A living seed cast into the cosmos yields not only a multicephalous product, but also a pouch or a uterus of worlds that regenerate themselves in spectacular manner. Worlds flow or fall, therefore, in cascades. This is another favourite metaphor of Mircea Cărtărescu's, which the author also defines through the notion of *holons* and *holarchy*. *Holarchy* is a concept coined by the thinker and writer Arthur Koestler (1905–1983). The concept was delivered on the world market of ideas in 1967, referring to phenomena and processes ranked as hierarchically arranged organizational structures. A holon is a part of holarchy, i.e. a system that behaves simultaneously as a system and a sub-system; a sub-whole of the Universe (Galaxy), with a stable position in a hierarchy. The idea of (and obsession with) Everything depends on this holarchic view, as Mircea Cărtărescu contends, which is characteristic of the Gnostic thought system. The concentric circles of the worlds do not unfold at random. They have a geometric shape, the spiral, like a stairway from hell to heaven, or the other way around. Gnostic thought has influenced Mircea Cărtărescu also at the level of the subject matter approached in his narratives. The author is fascinated, as a creator, with

the existence of two demiurges, one of whom is good and the other is evil, as are also their creations: *Blinding* is about two twin brothers, Mircea and Victor, epitomizing the two halves of a split, schizoid Self, fractured between good (spirit) and evil (matter) up until their (comm)union and reunification take place at the end of the trilogy.

Another important creative tool for Mircea Cărtărescu is the *asymptotic metaphor*, related to the geometry of spirals, already mentioned above: like the dance of a spinning Dervish, a spiral may plump up the worlds, making them reel, develop and progressively grow. The theory that has exerted the greatest influence on Mircea Cărtărescu, who assumes this influence as a trade mark, is the theory of fractals: that is why during the *Phantasma* debate, the author stated that *Blinding* is a fractal novel. The concept of *fractals* was launched on the world market of ideas by Benoît Mandelbrot, in 1975. The term itself comes from the Latin *fractus* and it means broken, fractured; it is a fragmented geometric figure which can be split into parts that represent miniature copies of the whole. What is a fractal novel, without this term inhibiting our understanding of Cărtărescu's trilogy or necessarily entailing advanced and pretentious mathematical knowledge that might put readers off? Fractals (in the applied, literary sense) are aiding textual instruments that repeat key images, continuously detailing and minutely compiling (like in a jungleoid tracery) a puzzle or a mosaic that becomes a detail for something else; and so on, to infinity. A fractal is a detail that becomes a centre and brings forth other details that become centres. Again, at an inner, fractal level, *Blinding* conveys an infinitely generated detail or details of its creator's mind. Details that become centres and produce other details are necessary for charting an image that Mircea Cărtărescu holds dear: cranial or brain maps, whereby the world can be controlled or it can control the other Worlds derived from it. Brain journeys are commonly found in *Blinding*, either as initiations into the cosmic construct of the world, or as metaphors for ideas of Creation and Books. A visible obsession with the poetics of Mallarmé and Borges has always impregnated this theme developed by the Romanian novelist in contrapuntal manner. The very name of the trilogy is linked to this obsession: *Blinding* (the word) serves as a mantra that is ritualistically repeated, producing thereby enlightenment, Nirvana, the self's entry into the World and into Books. The demiurgic obsession is, in turn, intimately entwined with this mantra: the book is written, has just been written or will once be written by a matricial author, but it will be written directly through his brain map, which is actually the World itself (mantra, mandala).

The three volumes of *Blinding – The Left Wing, The Body and The Right Wing* – have a functional structure, with three narrative layers (much like the layers of an onion): 1. the numinous, epic, picturesque layer of childhood (with its fabulous overtones grounded up into Proustian delights); 2. the realistic layer (with massive disquisitions in the third volume, much ampler than in the other two volumes, on the history of Romanian communism and, partially, of Romanian postcommunism, draped in symbols and figures of authorities)

and 3. the mystical-cosmic layer (or cosmogonic, rather), which the author overtly advocates, proposing, in this case, an interfaith mystique.

Gnostic, fractal, holarchic, asymptotic, spiralled, termitic: all these qualifiers applied to the novel *Blinding* are accurate because the author himself has assumed them not just theoretically, but also creatively, in his writing practice. The fact that this is a postmodern novel of initiation, with a Pynchonian structure and ambition, so to say (Thomas Pynchon is one of Mircea Cărtărescu's favourite authors, acknowledged as a model) is of lesser consequence. What is essential is the termitic architecture of the trilogy and its metaphysical stakes.

The Body, the second part of the *Blinding* trilogy, describes the complex structure of the "blinding" manuscript: "For my manuscript, made of living, overlapping, intertwining membranes, is an accurate rendition of my own brain's layering, it's a map, reproduced on a coarse cellulose base, of the interwoven neurons that form the icon of the world within my skull. And over my manuscript, faithfully reflecting every loop, full stop and words I've erased, stretches the vast stellar manuscript, the dust of giant, interconnected neurons, within the Godhead's skull. Thus, the three writing types (neurons, letters and stars) lie glued together like a system of lenses inside the objective of an optical device, through which you could gaze with your entire body at your life." From an architectural point of view, Mircea Cărtărescu presents, in the quote above, the very palimpsest of the *Blinding* trilogy: human matter, aesthetic matter, divine matter (neurons, letters, stars), overlapped, blended, hybridized.

The style of the trilogy is Baroque-postmodern: it evinces an unparalleled stylistic resplendence and a voluptuous imagery. Sometimes, the text appears to have been written almost in a trance. The world of Mircea Cărtărescu, in the *Blinding* trilogy, is vulva, and amniotic fluid, and seminal fluid, all mixed together, and this vision of anatomic seepage works through an idea that the author holds dear: that of the worlds copulating with each other, unleashing the flow and ebb of divinity, focused in a brain that nonetheless performs all the functions of a body. There is a symbiotic relationship between space-time-brain-sex; the brain is always a womb at the same time ("brain with labia," as the author specifies at one point). The world is ceaselessly cerebral-genital. There is no brain that is independent of sex or the other way around: the spirit and the body are contagiously enmeshed with one another and they operate through hybridization.

Mircea Cărtărescu successfully attempts to build a cerebral architecture and an architecture of images in his trilogy: on the one hand, a reasonable edifice, with a thoroughly thought-out structure; on the other hand, a polychrome visual construct. The two interfere and overlap. The story of towns, inserted in the novel, has its own logic, therefore. Bucharest, in particular, is an *omphalos*-city, with spiderlike connections between the earth and the sky, a space of blasting sensations and mind-flesh mazes. Bucharest encompasses a fourfold map: 1. first of all, there is the actual city; 2. next is a city envisaged like the structure of the brain; 3. the third is a city pictured through



literary and imagistic references, like in the drawings of Monsú Desiderio (an enigmatic painter comprising the identities of three visual artists from 16th- and 17th-centuries; Mircea Cărtărescu's choice of this mysterious painter is also relevant for the tripartite, palimpsestic structure of identity, for the architectural structure of the narrative and the connection with *Orbitor*, itself a palimpsest) and, in the undertext, those of Giambattista Piranesi (1720–1778); 4. last but not least, Bucharest is a labyrinthine, overarching network, as if it were composed of Venetian canals (symbolically speaking). The same brain structure is applied to picturesque, hallucinatory cities like New Orleans and (constantly mentioned in *The Left Wing*) and Amsterdam (a matrix-city in *The Body*). New Orleans has a carnivalesque structure (sensory, synaesthetic), interspersed with jazz, voodoo, and metamorphoses. Amsterdam has a cognitively neophyte structure; it is a city of occult initiation, for here people posing as statues camouflage the sect of the Knowers, the initiates who believe that the world is a book that is currently being written.

Throughout the *Blinding* trilogy, there is a plethora of ritualistically resumed leitmotifs that compile an unhurried history of the human body and its schisms. The body is an empire, with countries, areas, realms scoured by seekers. It is in close connection with primary memories, with the first journey undertaken by human beings within themselves and inside their mothers' bodies. Buildings (houses, chambers, gazebos) fascinate the narrator, because they are like bodies. As I already stated, Mircea Cărtărescu repeatedly invokes the painter Monsú Desiderio, with his bizarre, traceried phantasmatic constructions, and Piranesi. This is an emblematic feature of his narrative. In fact, what the author attempts to achieve in *Blinding* (as a textual, literary structure) is an edifice consisting of overlapping layers. The cities of Monsú Desiderio and the buildings of Piranesi are thoroughly detailed in the narrative equivalent of an architectural tracery, but they are fictionalized accounts, consisting of layers of unreality, chrysalis-cities and butterfly-cities, overladen with an enigmatic, cryptic, numinous significance. The figure of the butterfly is contrapuntally and overtly resumed in the *Blinding* trilogy.

The mother's figure also pertains to the bodily imaginary: the narrator-son, who is pregnant (narratively speaking), in-corporates her: the mother is substantial and ethereal at the same time, representing a "gateway," a portal. As a Moira of the universe, the mother weaves a cosmic rug, with a mandala pattern. Although she lives in one of Bucharest's slums, the mother has initiatory links with the world, while her hallucinatory rug is that of a Moira. Therefore, the *Blinding* trilogy builds its text like a three-dimensional icon representing the metamorphosis of a chrysalis into butterfly: from the child that is fascinated by the threads of the incomprehensible world, to the teenager who takes heed of his own body, with its liquors and spirits, with his brain, the future metaphysical lotus. Brain maps obsessively reappears throughout the *Blinding* trilogy: the characters have maps tattooed on or even inserted into their skulls, while Mircea (the narrator) travels through his own brain, managing to regress to the archaic dimension of the

human and unravelling man's psychological origins.

The second part of the trilogy, *The Body*, recounts the history of the Indian Yogi Vānaprashta Sannyāsa, who has experienced enlightenment and metempsychosis and who concentrates within himself (through various transformative powers) the Body and the Brain. Mircea, the child, will be initiated by this man-snake, his revelation being that *blinding* (the word, the mantra and the mandala) is God, absolute light. Mircea, the child protagonist, who becomes an adolescent and, then, a grown-up, is initiated into becoming the very amanuensis of the book entitled *Blinding*. The authorial name extols an assumed literary fate: Cărtărescu the character (and, implicitly, the author) is consecrated, in the novel, as the man who writes *the Book of the World*.

In the *Blinding* trilogy, the author granted equal attention to Illusion (blind) Alley, to Reverie Avenue, Memory Park, Hallucination Station and the Reality District (all of these paradigms and metaphors belong to the author, being listed in the first volume of the trilogy, *The Left Wing*). Although he relies on a flamboyant-hallucinatory style, the architecture of the novel is extremely meticulous and its central idea is hyper-lucid: The World is a Book, and he who writes the Book writes, rewrites or even transcribes the Origin of the World, saving himself thus, ontologically and gnoseologically. Mircea Cărtărescu is the one who writes a Book that regresses to the origins of the human mind and the human world; hence, the metaphysical challenge brought forth by this novel.

The novel *Solenoid* propels further the author's metaphysical ambition first expressed in *Blinding*. It resumes the major highlights of the trilogy's internal architecture: holarchy, the gnostic element, brain maps, the metropolis, the mother figure as mystical cosmic matrix, and mythicized autobiography. But the aim of infinite progression is more ambitious and revealing in this case: what the author is interested in is to render the novel (and literature) as a sort of fourth dimension. *Blinding* is the novel of the third dimension, while *Solenoid* takes the physics and mathematics of the art of the novel further, conceptually speaking. The masters – Mallarmé and Borges – are again encountered in the arborescent intertextual frames of the novel, even though the highest point of reference for Mircea Cărtărescu is Kafka, this time.

Topographically speaking, *Solenoid* is a novel exclusively focused on Bucharest, but in a sense that specifically belongs to Mircea Cărtărescu alone: the map of the metropolis becomes a complex map of the brain, of the collective conscious and unconscious, of the world and of creation. Bucharest is a multi-sensory metropolis, simultaneously rational and irrational, in other words, a syncretic world. The Bucharest metropolis is (or becomes) World and Brain, being built like a "network of galleries in the epidermis of a God," but also like a "Museum of melancholy" (p. 29). Bucharest contains all famous metropolises within itself: Paris, Berlin, New York, London, Tokyo. It becomes a hyper-city.

The *raisonneur* in this book, in this city or in this world is a professor of Romanian (a pariah and an outsider, socially speaking) who, through various methods and approaches, plunges into his own skull and brain, turning them into an

epiphanic neuronal womb (with swarms of selves) that comprises the very structure of the world. The metaphor of the mind as a castle or a palace, where there is always a forbidden room (the monster) is recurrent in Cărtărescu's prose. Everything and anything is related to the idea of a cranial box. The protagonist's self-projection veers into the para-psychological at times. All his occult initiations, all the matrices through which he roams or describes (the town, the school, the house, the room, the library) are extensive or limited brain maps. The books are also brain maps. The act of reading books becomes an esoteric form of trepanning in which the reader's brain map overlaps the author's own brain map (p. 69). Books are envisaged like magical, illuminated skulls that can be opened up, and the brain maps inside them can be taken in through absorption (by the reader). As he perceives books like brain maps, the professor aspires to a hypercubic, supreme book that contains (like in Mallarmé's poetics) everything, through its three dimensions. This is possible also because Mircea Cărtărescu inserts an enigmatic theory of evolution, with a deliberately initiatory intent: after coming out of the mother's body (after expulsion from the uterus), when at a later time the child becomes aware of that exit, he gestates himself inside his own skull, turning it into a kind of uterus.

The penchant for maps, layouts and drawings is reminiscent, in *Solenoid*, of the filigree designs achieved by Monsú Desiderio and Piranesi – two essential figures in *Blinding*, redeployed in *Solenoid* in less poignant form (even though the names of two artists occasionally crop up even here). They are symbolically encapsulated in the world of tattoos, which is insistently tackled, at one point, in *Solenoid*. The art of tattooing on the outside (epidermal) and on the inside (at the level of the cerebral hemispheres, the spine, the lungs, the heart) reminds one of another form of brain maps. Inner tattoos can be made of words, for instance (from the Scriptures, the Qur'an, etc.). Even the mind can be tattooable, until it becomes a solenoid, a structure levitating between the real and the unreal (pp. 219–220).

From childhood to adulthood, everything the character-raisonneur perceives (family, town, landscapes) are visual brain maps that stick to his brain and are summed up there for a specific purpose. Space is consistently reflected on in *Solenoid*. Built in one of Bucharest's power nodes, in an area with magical virtues, the boat-house in which the outsider professor resides as a youth and as a grown-up is perceived as a *topos-omphalos*, as a matrix connecting him to the earth and the world. (p. 80). Deep inside this house there is a solenoid, an interstitial spiral structure, a cosmically reconvered coil that turns the boat-house into an initiatory instrument for undertaking initiatory journeys inside one's own mind (with ups and downs, chambers, towers and cellars). The solenoid is also a mathematical gear that matches together irregular things, balancing them. The boat-house becomes a multi-layered palimpsest, which contains thousands of rooms, all of them adapting to the nucleus represented by the character's brain or by his (cerebral) gaze, which embraces and swallows up everything. The boat-house is also a Borgesian Aleph, margin and centre at the same time, since it does not have a

traditional topography, but consists, for instance, of "mandalas of corridors" (p. 256).

All the buildings in Mircea Cărtărescu's novel are like brain maps or pouch-spaces or hollow-spaces. Whether it is a flat, a house, a clinic, a hospital, a factory, the police headquarters, a cemetery, a college, a mill, a morgue, or a preventorium, any and all spaces are labyrinthine, with ramifications like in some ancient or Gothic mystery-romances, since they all contain, albeit metaphorically or symbolically, a form of necropolis. Bucharest is actually referred to, at one point, as Necropolis (p. 396)!

Since the professor refuses to write literature (in a canonical sense, i.e. to publish it), he becomes a book of books, a supreme manuscript or a manuscript-creature that contains everything that can be contained: neurons, underground networks, mosaics, ramifications. As he is unwilling to write in the traditional sense and to draw a work out of himself, the professor becomes, by leading an inner esoteric life, an alchemical oeuvre. For this manuscript-creature, the brain is converted into the sense of sight; it has the shape of an eyeball through which thinking itself is captured (p. 99). Being secretly initiated and initiating himself in mysterious ways, the professor becomes a cartographer of his own skull, which encompasses the world and literature alike.

The function of the solenoid, as an instrument, is to produce levitation, which may serve as a mystical engine of reconnection to the matrix, including as an athanor. What the fractal was in the *Blinding* trilogy (a unit of ontological and creative measurement) is what the solenoid becomes here and now: a unit of ontological and creative measurement, which unleashes levitation, including in a cognitive sense. The whole novel *Solenoid* appears to be written, from a gravitational standpoint, like a levitation above the life and death of a metropolis, invested with metaphysical and eschatological or soteriological significance (Heaven-Hell). At the end of the novel, the city of Bucharest (a part thereof) levitates mystically.

Solenoid is, to some extent, also a delirious or hallucinatory novel. The journal fragments or the dreams the author inserts, from time to time, in its pages are part of his irresistible penchant for exploring brain maps. Dreams are, in fact, brain maps that the author comments on after expressing them (via his central character, the outcast professor). Such a direction is bound to fascinate the gourmets of oneiric Romanian fiction and literature. There are two other authors who turned hallucination into a method and a form of trance. First of all, I am thinking about the prose of Mihai Eminescu, whose texts (which I was overly fascinated with as a young woman) – *Wretched Dionysus*, *The Avatars of Pharaoh Tla*, *Cezara*, *The Death of Ioan Vestimie* – are creatively reworked and continued in Mircea Cărtărescu's novel, through an exciting neo-Gothic narrative form. The funerary, thanatic opulence of the underground topography in *Solenoid* is a homage to Eminescu's prose; the reading prowess of the author who wrote a monograph about Eminescu entitled *The Chimeric Dream* can be sensed here. Cărtărescu amplifies and develops the enigmatic labyrinthine spaces in Eminescu's oneiric short stories. The second author who deliberately writes a delirious-hallucinatory prose (exploring trance-like states),



with thanatological ramifications, is Corin Braga. His novelistic quintet entitled *Noctambulii (The Sleepwalkers)*, from which he has so far published three novels (*The Claustrophobe* – 1992, *The Hydra* – 1996 and *Luiza Textoris* – 2012), as well as his oneiric and meta-oneiric diaries (*Oniria* – 1999 and *Acedia* – 2014) are related, in part, with the approach of Mircea Cărtărescu.

There are a few key characters in *Solenoid*, who are linked through initiatory threads to brain maps – the recurring theme of this essay. Nicolae Minovici is one of them. He experiences thanatological and pre-thanatological art in various stages by attempting to hang himself, with a view to scientifically investigating this process. Minovici's pre-thanatological hallucinations lead him to speculate that the brain contains, in fact, a pair of eyeballs that produce visions. Another hyper-initiated character is Virgiliu, the leader of the sect of protesters. In the esoteric building of the Morgue, he provides Damnation (elevated to the rank of a deity) with his brain, which encompasses the universe, since it has the "hyper-architectonic" structure of a mandala of mandalas (p. 393). The third key character is Nicolae Vaschide: he has a cranial tattoo which represents and contains the World, all the more so since that tattoo continues down his spine. An oneiric practitioner by calling, Vaschide discovers the epiphany that sex is a manifestation of the brain (an idea that is also featured in *Blinding*). Subsequently, Vaschide discovers underground an enormous oneiroid skull, which can catalyze the dreams of those who sleep around it. It is a skull-like world through which Vaschide himself travels, aspiring to arrive in the empty space left by the giant brain of yore, where he encounters a sleeping girl, a divine child whom Vaschide adopts and brings into reality. What Vaschide actually finds is the very core of oneirism: this is why this character dies in a special way – he disappears into a supreme crevasse of dreams. The fourth essential character is Palamar the librarian: he discloses to the professor of Romanian the revelatory Voynich Manuscript, written on parchment in a tongue unknown in the Middle Ages, an illuminated manuscript, in vegetal-alchemical cipher. The fifth initiatory character is a simple man, Ispas. Abducted and taken up into heaven, he returns upon the earth as the prophet of a different dimension and of faith in salvation.

Brain maps are also mediated by another theme in *Solenoid*. The ardent desire for salvation that renders this novel as a metaphysical writing is counterbalanced, in contrapuntal, leitmotif fashion, by another obsession: old age, disease, pain, suffering and death. The sect of protesters revolt and vehemently protest (to the point of self-sacrifice) against extinction. While the sect of Knowers prevailed in *Blinding*, the sect of protesters is featured in *Solenoid*. In the subtext, the novel contains an assumed mystical dimension, symbolically reminiscent of the Buddha's enlightenment and the undertaking of Prince Siddhartha. He discovers ecstasy only after an assiduous and progressive meditation, which he counterposes to the horrors of life (death, disease, old age, suffering). Siddhartha becomes the Buddha only because he reaches ecstasy through mystical, enlightening meditation. The rebellion against death and the ten pages in *Solenoid* on which the only word, written as a

mantra, is HELP advocate, in fact, enlightenment through acute meditation.

The author's plea for the fourth dimension is, again, linked to the idea of brain maps. The projection of the world into four dimensions is a projection of the brain and a new cranial map of utopia. The tesseract, the analogue of a cube in the fourth dimension, is envisaged as a cognitive tool, as a post-Borgesian super-Aleph. Subsequently, from the tesseract, utopia could lead to a five-dimensional world, since the progression of some perpetually added dimensions is a cognitive-ontological phantasm of mankind (pp. 466, 471).

Solenoid gathers together the threads, knots, nuclei and ramifications related to brain maps. The skull of the protagonist, the outcast professor, accommodates, in fact, the Bucharest metropolis, in gnostic fashion (since it is a paradisiacal-infernal metropolis). Being contained in this skull, the city plunges into pre-levitation, announcing the mystical exaltation from the end of the novel. Comprising all the matrix-like cities of the world (the famous capitals listed above), Bucharest encapsulates the very destiny of humanity (p. 555). Architecturally speaking, it magically conceals in its underground networks five solenoids which intermittently propel the population into levitation, subjecting the people to an unconscious (rarely, conscious) form of initiation and supra-humanity.

The three manuscript-textbooks in the novel that is in the process of being written are, again, brain maps. Cărtărescu calls this supreme manuscript an "anti-book," its author (the pariah professor) being an "anti-writer" (p. 642). However, because it is simultaneously affirmation and negation, this manuscript is supreme and absolute; above all, it is a gnostic manuscript.

The anguish that ritualistically pervades the novel *Solenoid* – extinction as injustice to the human race – is not left without an equally majestic response. Cărtărescu is driven by the ambition to find alternative, experimental solution for this anguish of humanity. This is the reason why, in the last part of the novel there is an obstinate belief in resurrection and regeneration. In the cemetery-hall near the outsider professor's school, he discovers five fetuses in chronological progression, stored in some cylinders. This is a cranial uterus or a cerebral placenta or a uterine skull that turns out to be the matrix, the cavity, the sphere of the world, the numinous or the fourth dimension. On another level, the new brain of the prophet Ispas (who was abducted into heaven and then returned among humans) is inspired by a matricial race whose mission is to convey messages rebellion against nothingness. Against this backdrop comes the expert initiate Palamar, the librarian. He resumes key concepts espoused by Mircea Cărtărescu (in *Orbitor*), such as holarchy and asymptotic scale, decreeing a para-dimension of the world in which he aspires to insert the professor as an acarian foetus. The instrument that propels him into the acarian paraworld is the solenoid itself. The professor will change, in post-Kafkian fashion, into a mite, into an elected envoy that will be devoured by the other mites and then will return into his human body, having failed in this salvation mission (what counts, however, is intention or the pathway, and not necessarily the end-purpose of the mission). There is, then, the alternative

constructive device of the parable or dream about the girl with more than one heart – yet another metaphor for regeneration, metempsychosis and multiplicity. The novel *Solenoid* is not just a desperate multitext about dying and old age, but also about the attempts to overcome these calamities elevated to the rank of apocalyptic disasters of the human race.

At the end of the novel, the map of Bucharest is redesigned and visualized with the help of solenoids as energetic and pro-mystical nuclei. However, this map of the city is the very brain map of the central character: the professor turns into the city, a skull-city, a brain-like solenoid (pp. 795-799). The overarching metaphor of brain maps dominates this narrative too: the professor's brain and skull are, *de facto*, an athanor and a progressive spatio-temporal structure. Central Bucharest levitates while its outskirts collapse and disintegrate into the abyss.

The initiatory manuscripts to which the professor has access (the book he is writing, Minovici's visionary plates, Vaschide's book about dreams, the Voynich manuscript, to all these being

added the mantra structure of the poem *The Fall*, a mental pre-map of the professor as a young man) form a "Gospel of the mind" (p. 832), emanating from the fourth dimension. The final manuscript will be thrown into the flames, and this combustion triggers enlightenment and ecstasy, at the very point in which the metropolis is split into two: one part will ascend to heaven, while the other will plunge into hell. There is also an intermediate space, the chapel into which the professor withdraws with his lover and his daughter. This is, again, a chapel of cranial extraction.

How should literature be looked at from the fourth dimension, the literature of a posthuman future?! Perhaps as "a levitation above the page, a pneumatic text" (p. 416). Devouring and devoured through brain maps, the novel *Solenoid* (which could be, symbolically speaking, a *Blinding* filtered through a fourth dimension) has internalized and externalized the author until it has turned him into a solenoid structure, into a supreme medium for the readers.²

Notes:

1. I am using in this text many of the conceptual statements made by Mircea Cărtărescu during the *Phantasma* debate in 2006. For the entire discussion, see <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3360>. This is debate number 15.
2. This essay is partially akin to the perspective adopted by Andreea Răuceanu in several texts published in the review *Steaua* (2014, 2015, 2016), in which she examines the city's geography in the novels of Mircea Cărtărescu (see the critical Bibliography).

Bibliography:

- Axinte, Șerban. "Misterul Solenoidului și viața în dimensiunea a patra" [The Mystery of Solenoid and Life in the Fourth Dimension]. *Observator Cultural*, no. 552, (2016).
- Boldea, Iulian. "Fața și reversul scriiturii" [The Face and Reverse of Writing]. *Vatra*, no. 1-2 (2016).
- Burța-Cernat, Bianca. "Post-scriptum la *Căderea*" [Post-scriptum for *Căderea*]. *Observator Cultural*, no. 552 and 553 (2016).
- Cărtărescu, Mircea. *Orbitor. Aripa stângă* [Blinding. The Left Wing]. Bucharest: Editura Humanitas, 1996.
- Cărtărescu, Mircea. *Orbitor. Corpul* [Blinding. The Body]. Bucharest: Editura Humanitas, 2002.
- Cărtărescu, Mircea. *Orbitor. Aripa dreaptă* [Blinding. The Right Wing]. Bucharest: Editura Humanitas, 2007.
- Cărtărescu, Mircea. *Solenoid*. Bucharest: Editura Humanitas, 2015.
- Chivu, Marius. "În căutarea dimensiunii imediate" [In Search for the Immediate Dimension]. *Observator Cultural*, no. 131 (2002).
- Chivu, Marius. "Orbitor" [Blinding]. *Dilema veche*, no. 180 (2007).
- Chivu, Marius. "Dimensiunea Solenoid" [The Solenoid Dimension]. *Dilema veche*, no. 622-623-624 (2016).
- Crețu, Bogdan. "Literatura ca discurs autorevelat" [Literature as Self-revealed Discourse]. *Observator Cultural*, no. 552 and 553 (2016).
- Dinițoiu, Adina. "Cartea regală a visului" [The Royal Book of Dream]. *Observator Cultural*, no. 552 (2016).
- Gheorghe, Cezar. "Un amplu poem metafizic" [A Long Metaphysical Poem]. *Observator Cultural*, no. 552 and no. 553 (2016).
- Malomfălean, Laurențiu. "Aventurile lui Nicolae Vaschide, în transpunere de Mircea Cărtărescu" [The Adventures of Nicolae Vaschide, as transposed by Mircea Cărtărescu]. *Observator Cultural*, no. 578, August 18-24 (2016).
- Mihăilescu, Dan C. "Călătorie în Neuroniria" [Voyage to Neuroniria]. *Vatra*, no. 1-2 (2016).
- Pătrașcu, Horia. "Being Mircea Cărtărescu sau despre perpendiculara descoperirii celuilalt" [Being Mircea Cărtărescu, on the Perpendicular Way of Discovering the Other]. *Observator Cultural*, no. 578, August 18-24 (2016).
- Pârvolescu, Ioana. "Solenoid. Țipătul vieții" [Solenoid. The Scream of Life]. *Vatra*, no. 1-2, (2016).
- Purcaru, Alina. "Manuscrisul copilului" [The Child's Manuscript]. *Observator Cultural*, no. 552, (2016).
- Răuceanu, Andreea. "Bucureștii lui Mircea Cărtărescu" [Mircea Cărtărescu's Bucharest]. *Steaua*, no. 11-12 (2014), no. 1-2 (2015).
- Sora, Simona. "Imagine și mit personal: Corpuri mitice și eroice la Mircea Cărtărescu" [Image and Personal Myth: Mythical and Heroical Bodies in Mircea Cărtărescu's Works]. In *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă* [Rediscovering Intimacy. The Body in Romanian Interwar and Postcommunist Prose], 245-260. Bucharest: Cartea Românească, 2008.
- Stănescu, Bogdan-Alexandru. "Christ în *mundus subterraneus*." *Observator Cultural*, no. 552, (2016).
- Ungureanu, Cornel. "Solenoid: despre Cădere și Înălțare la cer" [Solenoid: On the Fall and the Rise to Heaven]. *Vatra*, no. 1-2, 2016.
- Ursa, Mihaela. "Mircea Cărtărescu revisited." *Vatra*, no. 1-2, 2016.
- Vancu, Radu. "Mircea Cărtărescu. Nostalgia umanului" [Mircea Cărtărescu. The Nostalgia of the Human]. *Vatra*, no. 1-2, 2016.



DESTINE CREPUSCULARE – RATAREA ÎNTRE HEDONISM ȘI URĂ DE SINE. MATEIU I. CARAGIALE

Angelo MITCHIEVICI

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Litere
Ovidiu University of Constanța, Faculty of Letters
Personal e-mail: angelo_mitchievici@yahoo.com

CREPUSCULAR DESTINIES – FAILURE BETWEEN HEDONISM AND SELF-HATRED. MATEIU I. CARAGIALE

The present study draws a comparison between the non-fictional prose of E.M. Cioran and the fictional one of Mateiu Caragiale, identifying the feeling of existential loss and despair as their common denominator. In Cioran's case, this feeling is eventually converted in a perpetual mystical anarchism, challenging the negative capability of the sacred; in what regards Mateiu Caragiale fiction, a typical psychological compensation converts this feeling of existential loss into a buffo dandysm, a perpetual operetta nobility. Both of these attitudes, originating in a similar existential void, represent two fundamental answers of modernity at this feeling of *Geworfenheit*.

Keywords: modern Romanian literature, E.M. Cioran, Mateiu Caragiale, faces of modernity, dandysm.



Portretul ratatului la bătrânețe

Nu există niciun indiciu că Emil Cioran l-ar fi citit pe Mateiu Caragiale, scriitorul se stinge din viață pe data de 17 ianuarie în 1936, în același an când lui Cioran îi apare *Schimbară la față a României*. Probabil că i-ar fi plăcut ratații lui ficționali, jemanfișiști, dolcefarnienști contemplativi precum Pantazi, dezabuzăți cu suflete putride, roase de mizantropie și cinism precum Pașadia, un vagant fără alt scop decât acela de a se adânci în miezul atâtor detracări, eșecuri, decadente precum un anonim narator cu veleități literare. Nu în cele din urmă, l-ar fi plăcut pe autorul însuși pentru deliberata sa decizie de a nu trăi muncind, ci mereu pe spesele altora, întreținut orgolios și sceptic, visând la o mărire iluzorie, un ratat, în cele din urmă, ce-i drept, unul scilipitor. În treacăt fie spus, așa cum își amintește cu amărăciune și resentiment în *Jurnal* Mateiu, cu puțin timp înainte de a muri, tatăl nu-i prezisese altceva decât ratarea cu cuvinte care mușcă din fiul rispitor: „N-ai să fii nimic, striga el, din tot ce visezi, nimic, nimic, te înșeli amarnic bizuindu-te pe cel mai mic sprijin din partea mea”. Revanșard, cu o mentalitate de *gambler*, fiul răspunde mefienței paterne, ecou *d'outr tombe*, cu o reușită pe care o atribuie divinității tutelare, Norocul, în niciun caz meritelor proprii pe care și le găsea incontestabile: „Am avut atunci dovada cum se poate împlini neverosimilul, când ai noroc”.²

Altfel, cei doi autori, Cioran și Mateiu, se întâlnesc în spirit, doi apatrizi extrem de amari, filipica lui Pașadia împotriva a tot ceea ce este românesc se regăsește, dilatat, în *Schimbară la față a României*, expresia vizionarismului febricitat, a combuștilor mesianice ale lui Emil Cioran. Mateiu s-ar fi desfăcut fără probleme din matca sa bucureșteană, „această cetate blestemată a Bucureștilor”³, pe care-o înecă în afurisenii cu tot neamul. „Ce fericit ești, dragă amice, că poți trăi departe de această țară nenorocită”⁴ îi scria amicului N.A.Boicescu. La rândul său, Cioran face mereu referire la poporul din care provine cu stropșeli cu iz de damnare precum „neam fără noroc”, „neam de nevoiași”, „popor de slugi”.⁵ În alt loc, Mateiu își varsă năduful cu un dispreț aruncat întregii țări: „În România e prea infect să trăiești, eu cred că, dacă într-o zi te-ai pomeni în București, ai crede că fug casele după tine și-ți cad în cap”.⁶ A visat la o viață aurită prin strălucitoare urbe europene, în reședințe princiere sau vile somptuoase, mângâiate de lucruri mediteraneene, la în discreția unei elegante quinte manueline unde își propunea să se retragă Pantazi și la care avea probabil acces prietenul său portughez, diplomat de viță nobilă, Martinho de Brederode. Cioran, în schimb, a reușit să se desfacă de blestemul balcanic, nu fără a-i purta cicatricile, pentru a trăi o viață întreagă, fără cetățenie, la Paris. Nu a revenit niciodată în România, nici când ar fi putut să o facă fără niciun risc.

Privitor la ratații săi de hârtie și cerneală, se potrivește ceea ce Ioana Pârvulescu afirma despre relația cu ei, cum că Mateiu este „cel mai de temut rival al personajelor sale”⁷. Din *Corespondența cu N.A.Boicescu* putem deduce profilul unui arivist întretesut în aceeași piele cu un cabotin. Arborând cu un triumfalism de operetă un aer de dandy, îmbuteliat spre conservare și la senectute, cum observă G. Călinescu în *Istoria* sa, infatigabilul june Mateiu dorește să reușească cu orice preț, îmbogățindu-se peste noapte, *tuer le mandarin* chiar, - cazul este documentat și interpretat de Ion Vianu în cheie psihanalitică⁸. Arivismul acesta brutal, șarjat, lipsit de orice pudoare este îndulcit, diluat cumva de histrionismul carnavalesc, de faconul unei închipuite nobleți, de burlescul colosal și nu mai puțin de stilistica unui jargon de canalie rafinată precum și de niscaiva ambiții literare la confiniile cu veleitarismul și snobismul. Succesul este vânat pe toate planurile și înseamnă, în primul rând, bani, „filonul”, lux, confortul deplin, înseamnă izbânzi erotice cu posibilitatea de a întreține dame cu înalte standarde mondene cu prețul însoțirii conjuncturale cu o urâtenie doldora de parale precum „acel monstru grotesc”⁹, „monstrul meu”¹⁰, „gorgona mea”¹¹, bogata americană miss Cockshell, și, nu în ultimul rând, înseamnă glorie literară. Dar înainte de toate banii, cheia succesului: „Un filon abundent, iată tot visul. Aurul care e Dumnezeu modern îți comunică ceva din esența lui divină, devenind un fel de semi-zeu pontagiu”¹². În ecou se aude ditirambul lui Lefter Popescu invocând singurul zeu rămas pe postament la evacuarea panteonului: „Toți zeii! toți au murit! toți mor! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vreamea, nemuritoare ca și el!... Sunt aici!... aci biletele!... aci era soarele strălucitor căutat atâta timp orbește pe-ntunerec!”¹³ Alternativa la acest joc de hazard al pontagiului este cum o și spune tânărul *dilletante*, ratarea, consecință a lipsei de perseverență în valorificarea *pontului*: „Dacă comiți imprudența să nu încerci mereu, oricând și la oricine, niciodată nu vei reuși și rămâi un tip *raté*”¹⁴.

Mateiu și-a confecționat aspirațional o identitate fictivă pe care a creditat-o cu întreaga sa ființă, către care a tins cu ardoare, pe care a proiectat-o în personajele sale, sublimând estetic o parte din mizeria eșecului, reluând obstinat asaltul înaltei societăți din unghiuri diferite. Astfel a fost aspirația la o carieră diplomatică, deși s-ar fi mulțumit și cu una politică, câteva firimituri au ajuns la el speculând fără scrupule moartea celebrului tată pe lângă Take Ionescu, obținând postul de șef de cabinet al ministrului Alexandru Bădărău. Cu o tenacitate pe măsura naivității sale, îl curtează, fără folos, pe ministrul Titulescu, fapt pentru care face o călătorie în Italia pentru a-l întâlni pe șeful diplomației românești la legatia de la Helsingfors.

Aspirația care l-a urmărit toată viața a fost aceea de a dobândi un titlu de noblețe, fie și prin alianță, un reflex al adicției nobiliare fiind colecționarea de decorații. La cinismul dandy-ului din tinerețe, dandysm altoit cum sunt și personajele sale pe un arivism feroce s-a adăugat treptat aerul reținut de scârbă princiară a unei demnități îmbibate în amărăciune și aureola cu un discret parfum de damnare

a scriitorului *maudit*. Eșecul a fost distilat în timp, macerări succesive i-au adăugat noblețe și l-au rafinat. Succesul scontat a întârziat și ceea ce, în tinerețea zvăpăiată și nonșalantă părea acces facil, dictat de specularea unor conjuncturi favorabile, s-a dovedit o iluzie, nutrită și din ficțiunea romanescă din care „craii” și-a extras modelele și strategiile. Metabolizat, acest eșec nu s-a cicatrizat niciodată, determinând re-proiectarea succesului social ca fapt meprizabil, impur, descalificant. În mod emblematic, absolutul abjecției întruchipat de Pirgu în singurul său roman este validat de succesul social. Cel mai ignobil dintre personaje, care duce totul în derizoriu, este destinat, *hélas*, împlinirii. De altfel, este și singurul personaj care are un viitor, pe care naratorul îl duce dincolo de marginile romanului său, *Craii de Curtea-Veche*, într-o carieră politică de mare anvergură, o veritabilă ascensiune pe cele mai înalte culmi ale ciocoismului. Deloc întâmplător, Pirgu este și singurul cu deplină azeziune la real, la „viața care se viețuiește”, cel care trăiește la antipodul ficțiunilor ipsatorii ale celorlalți crai, al „vieții care se visează”, al evazionismelor intitulate de narator *hagialâkuri*, deschideri inițiatice în roman către paradisuri artificiale. Încredințând succesul celui mai ticălos dintre personaje, nu constituie aceasta și o validare prin contrast a ratării ca expresie a unei reale nobleți? Este sugerat faptul că formula de succes constă într-o bună priză la real, într-un aliaj profitabil cu arivismul și josnicia. Noblețea autentică refuză pactul cu societatea și implicit cu realitatea în favoarea unei derive, a unei seducții a eșecului, a unui hedonism al catastrofei sau a unui evazionism itinerant autofinanțat. Pașadia refuză succesul în momentul omologării sale, încoronându-și ratarea cu un dispreț colosal față de toți și de toate. Pantazi este un retractil melancolic, fără aspirații, pe care eșecul în dragoste cu mirajul lui otrăvit l-a fixat într-un regim al unei ireversibile melancolii, într-un solipsism care are timbrul unui narcisism delicat altoit pe cel al unui solid instinct al proprietății. Altfel, ambii reprezintă proiecții mateine ale unei totale dezangajări sociale, în care se poate citi spectrul ratării. Însă ratarea aceasta, în mod semnificativ, face obiectul unei dispoziții interioare, a unui stigmat, dat fiind faptul că ambii posedă ceea ce Mateiu și-a dorit cu ardoare: o avere consistentă. Când este vorba de bani, niciunul dintre crai nu știe de glumă, Pașadia nu cunoaște mila, iar Pantazi este pregătit să ucidă. Primului, ea îi permite un lux ascuns de ochii lumii care preia prin reflex strălucirea interioarelor Vienei imperiale, celui de-al doilea, îi oferă posibilitatea de a călători pretutindeni, *en sage citoyen du vaste univers*, cu sintagma preluată din La Fontaine, cu escală la o quintă manuală unde visează să se retragă într-un somptuos anonim. Iată că intrarea în posesia unei considerabile averi nu mai constituie cheia împlinirii ca pentru dandy-ul Mateiu din tinerețea tumultuoasă alături de nu mai puțin flustraticul N.A.Boicescu. Un aer demisionar, de renunțare planează asupra acestor personaje, dintre care al doilea declară că a fost extrem de fericit!

Cum deja am remarcat, există atât de multe detalii în literatura sa care reclamă dacă nu identitatea, cel puțin afinitatea profundă între autor și personajele sale, încât



pasul a fost făcut cu ușurință de critici care au intrat în jocul cu măști al unui versatil. Altundeva trebuie căutate identificările profunde pe care le aduce la suprafață anamneza cu numeroasele ei puneri în abis, așa cum le remarca Cornel Mihai Ionescu în cele două eseuri pe care i le consacră operei mateine în *Palimpseste*⁵. Contrafacerea livrești mateine joacă feste, ele se află nu întâmplător în chiar inima identificării. Ideea deschiderii unui alt orizont de posibilitate, mai precis a unei recentrări, a edificării Sinelui transpar în notațiile sale, tot mai concise, lapidare, din *Agenda-Acta-Memoranda*, când autorul a intrat în ceea ce el numește „stare seniorială”. În *Jurnal*, un alt Mateiu realizează spectacolul ratării pe care-l reprezintă existența sa, cu toate victoriile omologate în plan literar, cea mai importantă fiind cu romanul *Craii de Curtea-Veche*. Sentimentul ratării apare la dezvoltarea unui succes precum cel al împlinirii târzii a unei dorințe mari, aceea de a poseda un domeniu și de a arbora acolo un blazon la care se consideră îndreptățit prin alianța cu o adevărată viță boierească. Iată că noblețea de bricolaj ficțional și-a găsit resursele! Mai mult, scriitorul are acum o casă respectabilă în capitală și se dovedește un conștiincios, chiar tipic administrator al micii moșii, parte a dotei soției sale.

De unde acest sentiment al eșecului în ciuda unor *aera nova* pe care le invocă obsesiv? Mateiu realizează că împlinirea dorințelor care i-au ghidat parcursul existențial nu conduc către sentimentul de plenitudine scontat. În miezul reușitei răsare decupajul idilic al unei existențe proiectate în banal - reverie de mic-burghez -, într-o căsuță la mahala, în compania unei domestice vegetații florale. Mateiu apare asemeni unui Don Quijote trezit brusc din autoficțiunea sa, cu constatarea irosirii vieții în urmărirea unor iluzii la confiniile cu nebunia. Momentul revelator îl constituie contemplarea unei case al cărei aer se îmbibă de decrepitudine și degradare. Scriitorul se oglindește într-o expresie a declinului, conturul de abur al vilelor somptuoase s-a destrămat pentru a face loc unei epave imobiliare. Elanului apreciativ i-a luat locul o modestie care împlânzește orice depreciere. Sentimentul eșecului asociat ireparabilului este la el acasă în această clădire ușor delabrată de pe bulevardul Carol la nr.61, colț cu strada Olari.

„Ca și mine e demodată, puțin șubrezită și rău îngrijită. (...) Când locuiam la periferie, într-o odăiță prăpădită, în fundul unei curți foarte înguste, visam o casă mare, în centrul orașului, pe bulevarde, iar acum, când stau într-un apartament luxos și confortabil în centrul orașului, am nostalgia unei căsuțe modeste de mahala, dar care să fie a mea, cu balsaminele mele, cu smochinii mei, cu leandrii mei, cu verbina și lămâii mei. Și nu mi-o iert deloc că n-am avut-o. Ar fi prețuit pentru mine cât un palat, iar grădina ei cât acelea ale vilei Pallavicini sau cele din Isola-Bella”⁶

Iată o atrofiere neașteptată a aroganței care întreținea multivisate seniorii, care relevă conștiința unui „prea târziu” pe care-l resimte și un modest profesor de pian, Gavrilescu, într-o vară toridă, într-un București toropit. Un rapel către propria interioritate ocazională o reflecție amară în marginea

unei existențe care dobândește conturul pronunțat al ratării. Examinarea existenței se face într-un plan general, fără detalii, fără staționări asupra unor momente-cheie, fără clarificări. Inconfundabil, timbrul orgoliului matein răzbate în această judecată unde la succesul revendicat de „superioritatea ce nu-mi poate fi contestată” și alte „însușiri prețioase și rare” s-a opus Totul, Norocul și, mărturie semnificativă, Mateiu însuși.

„În amurg, izolat acasă, noaptea, în preumblările mele singuratece, îmi judec trecutul, mă judec pe mine însumi, cu asprime. Și mă întreb la ce mi-a servit inteligența mea, dacă am avut-o, când mi-a condus atât de rău luntrea. Atunci când am văzut că totul mi se împotriva, de ce mi-am stat împotriva eu însumi? Fost-am, inconștient, propriul meu dușman, printr-un soi de instinct de autodistrugere, de unde a venit această inexplicabilă lipsă de inițiativă și dinamism, cum se potrivește ea cu toate celelalte însușiri prețioase și rare, cu superioritatea ce nu-mi poate fi contestată? E adevărat că și norocul m-a favorizat puțin, fiind față de mine pasiv”⁷

Acest „instinct de autodistrugere” configurează alături de lipsa de inițiativă și dinamism principiul de descompunere al unei existențe, eșecul ei. Autorul va împrumuta aceste trăsături personajelor sale, cu precădere lui Pașadia, cel mai apropiat ca structură de el. Se va justifica și prin intermediul ficțiunii, așa cum o face aici, fără a elimina misterul unei ființe care se întoarce împotriva ei înșiși, acea ființă de care Cioran era fascinat: ratatul.

Într-un moment crepuscular, Mateiu simte că spațiul aventurii restrâns considerabil nu mai susține fantasmalele succesului. O clipă, îi trece prin minte ideea străină că ar putea procrea, parte a unei cuminenii-cumsecădenii burgheze pe care abia acum o împărtășește. Autorul se detașează critic de ficțiunea pe care a elaborat-o cu atât de multă feroare, dezamăgirea pe care o simte, gustul amar, i le-au putut citi pe chipul litificat contemporanii. Treptat, chipul lui Pașadia se suprapune peste cel al lui Mateiu, cu toate sumețiile și detracările distilate într-o profundă amărăciune, într-un inefabil al ratării.

Măștile ratării – a vrea să nu

Dintre toate personajele mateine, fără doar și poate Pașadia revendică pe deplin titulatura de ratat. Nu orice fel de ratat, particularismul cazului său fiind și motivul pentru care naratorul se fixează asupra lui în mediul teratologic pe care-l frecventează! Naratorul sesiza o contradicție între educația înaltă, rafinată a prietenului său și societatea decăzută în care se inserează, ghidat de odiosul cicerone, Pirgu. Iată, de o parte și de alta, cele două continente care se întâlnesc într-o linie de fugă bulversantă: „omul de carte și de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimer”, „apuseanul subțire în gusturi și lingav”, „vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian” și un „jugănar cumplit”, un „ciocoi borât” care-și „da arama pe față”,

dispus să-și facă „toate mendrele”. Avem un portret scindat, o cezură simbolică fiind chiar linia care detașează în portret capul de trup, - „Auzisem că aceasta [dușmănia] și-o datora în parte înfățișării. Ce frumos cap avea totuși!”¹⁸. Cezura este recuperabilă nu doar în planul istoriei personale, cât și al unor națiuni care creează modele exemplare și canon civilizațional, în raport cu barbaria care evocă o fioroasă medievalitate levantină prelungită în fanariotism, expresia unui apogeu al corupției și derelictiunii. Republica de la Weimer, Viena imperială, capitala Imperiului Habsburgic, două centre care chintesențializează civilizația, legitimează totodată și reușita, mai precis încununarea, împlinirea sub semnul unor virtuți cardinale. Acest portret nu este doar al unui om de succes, ci și al succesului, o cale regală a realizării care unește educația cea mai înaltă cu o etică edificatoare de caractere. Dar ceea ce mai definește acest scurt portret este și un stil de viață, unul modelat după canonul occidental în acord cu alura personajului. La polul opus se află periferia civilizației, barbaria, o arie reziduală a metisajelor, a impurităților, a încrângăturilor. Prin ce este definită? „Dezmățarea lui Pirgu, pastrama și turburelul, schembeaua și prăștina, ciamparalele și bidineaua”. Naratorul alege arta culinară, de la bucate la băutură, pentru a descrie josul corporal și opune „visului mozartian” lălăiala muzicii orientale, amintind de puternica influență exercitată de Imperiul Otoman în Principate în timpul secolului al XVIII-lea, al domniilor fanariote. Același lucru și în privința femeilor, damele de companie, lorettele, demi-vierges, și titlul unui popular roman al lui Marcel Prévost, sunt înlocuite de tot ce e mai prost în materie de dame de consumație.

Naratorul caută o motivație pentru abdicarea de la rafinamentul aristocratic, de la îndreptăcirile pe care le conferă educația și rasarea, de la model, pentru cineva care dispune de mijloace și deopotrivă de gust, altfel spus, o justificare a ratării pentru Pașadia. Nu judecata de gust lipsește, ci o altă dimensiune vitală, voința, inițiativa și dinamismul la care făcea referire Mateiu în *Jurnal* cu privire la propria sa persoană. Numai că biografia ficțională a lui Pașadia revendică un personaj scindat care înscrie clivajul într-o dimensiune genealogică care-l recuperează sub semnul patologiei, al terei, a unei eredități încărcate, insurmontabile. Există două explicații, una de ordin personal, a lui Pașadia însuși, care confecționează un întreg eșafodaj motivațional pentru detracarea sa și unul dat de narator care-și fixează aria de interes în orizontul mai larg al genealogiilor vechilor familii boierești. Pașadia trăiește solstițial într-o dimensiune a scindării profunde într-un regim diurn care-l pune în prim-plan pe cărturarul rasat care-și redactează opera, în vecinătatea prestigioasă de înrudire simbolică cu marii memorialiaști, cardinalul de Retz și Saint Simon și într-unul nocturn care scoate la iveală un destituit, dizident, dirijat fără vlagă de o întruchipare plenară a tuturor viciilor, Gore Pirgu. Interogația naratorului sugerează patologicul la confiniile cu genealogicul, dar explicația se va adânci treptat în misterul alterității. „Îi ațipea estimp oare voința, era cumva victima fără răspundere a unei sminteli strănii? Eu unul am crezut că da și

mă îndoiesc ca o altă tălmăcire să fi părut mai firească oricui ar fi știut ce îngrozitoare clironomie împovăra în privința acesteia pe Pașadia”¹⁹.

Explicația suplimentară pe care o pune în circulație Pașadia Măgureanu, menită să-i justifice ratarea, trimite la o turnură, la un punct de inflexiune care-i schimbă radical parcursul destinal, detunrându-l de la statutul de personalitate publică care ar fi putut deveni:

„Eram departe de a fi un romantic și totuși amorul meu propriu a suferit văzând că ceea ce treizeci de ani de viață austeră și probă, treizeci de ani de sacrificii, de studiu și de laborare nu fuseseră în stare să facă, au făcut câteva nopți petrecute cu atotputernica soție a unui președinte de consiliu. Curând ajunsei apoi la convingerea că ameiștorul meu succes nu era decât o cursă perfidă pe care soarta mi-o întinsese ca să-mi arate până unde îi poate merge ironia. Tot ce râvnisem până în ajun cu ardoare: putere, parale, distincții, nu numai că, odată dobândite, nu-mi procurau nicio satisfacție, dar mă indispuneau, mă iritau, tămâierile îmi păreau ofense, însăși voluptatea răzbunării o găseam fadă. Și, cum ce mai îmi rămânea de viețuit avea să fie fără nădejde și fără țel, am socotit că era de prisos să mai alung geniul rău care, din întâia tinerețe, venea întotdeauna să mă ispitească în faptele serii”²⁰.

Să privim mai atent această motivație care lasă să se întrevadă o anumită inconsistență. Un bărbat călit de adversități și vicisitudini, cu o tenacitate fabuloasă, expresie a unei voințe ieșite din comun, „treizeci de ani de sacrificii, de studiu și de laborare”, cu o structură morală incasabilă, „treizeci de ani de viață austeră și probă”, cu o experiență de viață acumulată din ostracizări redutabile, care se delimitează cum este și firească de o juvenilă sensibilitate romantică, constată reaua alcătuire a lumii după o aventură erotică care-i facilitează succesul scurtcircuitând întregul parcurs meritoriu atât de obstaculat. Pașadia descoperă strategiile proprii arivismului, ceea ce Rastignac știa prea bine când în provocarea lansată Parisului, „*Á nous deux maintenant!*”, mai precis a unei *high society* concentrată în cartierul Saint Germain, se înarmează cu furculița, cuțitul și toată capacitatea sa de seducție pentru o cină la madame de Nucingen. Puțin Balzac ar fi rezolvat ignoranța puțin probabilă a adultului cu treizeci de ani de experiență pe baricadele afirmării sociale. Însă turnura care conduce la ratarea se află aici, cunoașterea succesului provoacă o schimbare radicală în filozofia vieții, provoacă dezertarea, instalează dezgustul, delăsarea, cinismul și instituie un alt regim existențial, cel al ratării. Ratarea se insinuează aici în miezul reușitei, într-un moment apogetic, pe culmi. Încă odată, motivația frizează o imaturitate necreditabilă, reflexul unui orgolios juvenil, al unui intransigent, care nu admite egalitatea între demersul onest, dificil, meritoriu și cel malonest, facil, nemeritat, în vederea atingerii unui țel. Lecția de cinism pe care i-o servește aventura cu o femeie din înalta societate îl tulbură, îl dezgustă de lume, îl aruncă într-un proces de dezalcătuire, de autodestituire, de reflecție



amară cu privire la resorturile ascunse ale măririlor. În orice caz, episodul îi secătuieste ambiția, motorul vital al ascensiunii sociale, lăsându-i doar luciditatea care, așa cum observă Cioran, „(...) lipsită de corectivul ambiției conduce la stagnare. Trebuie ca una să se întemeieze pe cealaltă, ca una să se războiască cu cealaltă *fără s-o învingă*, pentru ca o operă, o viață să fie posibile”.²¹ Cu alte cuvinte, dinamismul devenirii personale ar fi asigurat de un fel de echilibru între antiteze. În cazul lui Pașadia, ratarea se instalează acolo unde luciditatea covârșeste ambiția și spulberă „mitul” care reprezenta sursa vitalității sale.

Pașadia însuși simte că acest argument este unul facil și vine cu o întărire în aceea că omul voinței oțelite, al perseverenței diabolice se livrează demonilor interiori, se lasă pradă pornirilor cenzurate până atunci în efortul de a cuceri societatea. Cioran însuși făcea referire la acest „geniu rău” care vine doar noaptea pentru insomniacul ireparabil: „Când stau de veghe târziu în noapte, sunt vizitat de geniul meu rău, așa cum Brutus a fost vizitat de al său înainte de bătălia de la Philippi...”.²² Aici se cuvine a preciza o nuanță care-l are în vedere pe Mateiu care strecoară în personaje propriile motivații. Scopul devenirii lui Pașadia nu este precizat, asemeni ariviștilor el vrea să ajungă la „putere, parale, distincții”, și are drept adversar Societatea pe care o cucerește într-un mod cavaleresc, prin luptă dreaptă, descoperind nu doar că există și posibilitatea de a trișa, ci că a trișa reprezintă strategia curentă a ascensiunii sociale. Devenirea sa nu este legată de o profesie, medic, avocat, inginer, etc., de o țintă precisă, de un ideal care poate fi transpus într-un proiect concret, de pildă: extinderea infrastructurii feroviare, reforma învățământului românesc, propășirea culturii naționale, rezolvarea problemei țărănești etc., teme care au stat și în fața contemporanilor săi. Pentru că acest scop particular nu există, cum nu există nici la Mateiu. Țelul lui Pașadia este o voință de putere care se traduce în datele vulgatei succesului drept „putere, parale, distincții”. Odată dobândite, toate acestea ele își relevă caracterul specios, nu-l mai satisfac, ci paradoxal, îl împiedică juisarea. De fapt, Pașadia evoluează într-un climat al arivismului cu mijloacele unui om onest. După tot acest bildungsroman concentrat într-un bilanț emfatic, revelația inocentată a unei proaste alcătuirii a lumii, a unui principiu de inechitate care-o guvernează, a relativizării valorilor într-o lume de rever patern, „fără prințipuri”, a Demiurgului cel Rău, a inconsistenței oricărei măririi, al cuiva care le-a vânat, sună fals. Brusca, Pașadia dobândește profilul cioranian al unei uri de sine, demonul care l-a bântuit mereu în pragul serii, o ură de sine care-și găsește un alibi pentru descătușarea sa. Cu cuvintele lui Cioran, din eseul „Țara mea”, Pașadia manifestă ceea ce Mateiu mărturisește: „un instinct de autodistrugere” care-l întoarce împotriva sa. „(...) je devins le centre de ma haine. J'avais hai mon pays, tous les hommes et l'univers; il me restait de m'en rendre à moi: ce que je fis par le detour du desespoir”.²³ În fapt, scindarea se cuvine a fi citită în orizontul sentimentului de ratare la Mateiu. Arivistul care și-a propus să fie Mateiu, negociind ezitant chiar cu perspectiva oribilă a crimei, referitor la protectorul său Alexandru Bogdan-

Pitești, - poate că reproșul lipsei de inițiativă vizează și această noptatecă dimensiune a personalității sale -, a eșuat. Mateiu din *Corespondența cu N.A. Boicescu* privilegiază traseul facil, numai că eșuează din lipsă de experiență, din inadecvare, din absența zeului tutelar al ariviștilor, Norocul. Mateiu pune semnul egal între cele două strategii pentru a justifica de ce nu a ales-o pe prima, de ce nu a dat curs celorlalte „însușiri prețioase și rare”, împărtășind cu Pașadia un dezgust care nu este altceva decât gustul eșecului, transformat la Pașadia în ură de sine atotcuprinzătoare, iar la Mateiu într-o mizantropie sulfuroasă. În ficțiune, acestui eșec scriitorul îi propune o altă motivație, aparent paradoxală, și anume succesul. Astfel, Pașadia dobândește un profil cioranian, reprojectând, reverberând un sentiment acut al ratării scriitorului însuși imputat însă lumii întregi. Cioran oferă acest scenariu crepuscular al seducției dezastrului, al gustului catastrofei, al năruirii de sine din care este recuperabil profilul nervalian, „le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé”, al lui Pașadia:

„Sedus de perspectiva decăderii, își subminează voința, își cultivă apatia, se ridică împotriva-și, își cheamă-n ajutor geniul cel rău. Mereu agitat, prins în mii de activități ce-i dăunează, descoperă un dinamism al cărui farmec nu-l bănuise, dinamismul dezagregării. (...) În indivizi, ca și în colectivități, sălășluiește în natura lor cea mai intimă o energie distructivă ce le permite să se năruie cu o anume virtuozitate: exaltare acidă, euforie a anihilării”.²⁴

Hannah Arendt pune în evidență urmărind felul în care a fost gândită voința de la Platon și Socrate la Nietzsche și Heidegger, o „sciziune a voinței”, un conflict între *velle* (Vreau) și *nolle* (Refuz). Acest climat turbulent este definitoriu în orizontul oricărei devenirii. Spre deosebire de dorință al cărei obiect este aruncat în câmpul tensional dintre atracție și respingere sau spre deosebire de intelect, unde o propoziție poate fi afirmată sau negată, calitatea cardinală a voinței este că poate deopotrivă voi și refuza. În felul acesta, voința este deschisă la contrarii și este capabilă să voiască să nu, fapt care constituie tot un act de voință. Este ceea ce se întâmplă cu Pașadia, care-și autosuspendă voința, când penetrează lumile sublunare în care-l conduce comparsul său, Pirgu. Pașadia nu alege totuși indiferența, care ne spune Hannah Arendt este expresia „libertății umane, a capacității spiritului de a evita orice determinare coercitivă din afară”.²⁵ Aristocratul coborât în Suburra pune în act o vendetă alimentată de ura de sine.

Cu am observat, există un regim al unei duble existențe la Pașadia, care nu e ritmat de sciziunea voinței în *Velle* și *Nolle*, ci de *Velle* și această auto-suspendare a voinței. Primul regim este unul diurn al exercitării voinței pentru redactarea unei opere care încheie în ea un refuz și unul nocturn, al unui indiferentism ca paralizare, „ațipire” a facultăților volitive și care înscrie personajul într-o vizibilă dimensiune a ratării. Un doctor Jekyll și Mr. Hyde partajează existența lui Pașadia. Ceea ce aș numi Voința de refuz a lui Pașadia nu se adresează unei persoane anume, ci unei comunități mai largi, cea a contemporanilor săi. Voința de refuz a lui Pașadia pune în scenă

doă mișcări, a edifica și a distruge, care au ca obiect propria operă și propria persoană. Exigența pe care a solicitat-o din partea sa cărturarul în exercițiul devenirii, pe care în mod inadecvat o solicită societății, propriului neam destituit, este dusă până la ultimele consecințe în exigența cu privire la opera sa, din care trebuie să rămână doar actul edificării ei, și acela cufundat în anonimat, o „scriitură fără lectură”²⁶ cu o sintagmă a lui Giorgio Agamben, sărăcind deliberat cultura națională de o contribuție notabilă.

Soteriologia ratării și paradisul libertin

Pașadia își încordează voința pentru a scrie o operă căreia Naratorul avizat îi trasează o afinitate cu memorialistica cardinalului de Retz și a lui Saint Simon. De ce memorialiști? Pentru că o expresie subtilă a ratării o reprezintă cultivarea unui anumit paseism, iar Pașadia are fața întoarsă către trecut și niciun viitor. Asumarea rolului de memorialist se descarcă într-o gesticulație autosuficientă din moment ce opera sa urmează să fie dată flăcărilor imediat după moartea sa. Numai că opera de memorialist este dublată de o anamneză superioară prin care nu memoria unei epoci este recuperată, istoria sa, ci o esență a ei reflectată într-o ficțiune. Hagialâkul, cum îl numește autorul păstrând parfumul de numinos al unui inițiativ demers viatic, constă într-o reproiectare fictivă în acest trecut și rezolvarea acolo a scindării eului locutor. Această alchimie interioară îmbracă forma literaturii, a unui roman personal sau mai precis fantasma unui roman, un palpitant roman oral, *de poche*. El survine de o manieră compensatorie pentru eșecul personal adâncit într-un univers coșmaresc, dizolvant, dar și ca supremă investire a potențialului unei personalități într-o utopie a împlinirii ca afirmare a unei plenitudini, a unei existențe saturate într-o epocă care-i oferă cadrul perfect.

Desfășurarea ficțiunii în care cei trei prieteni peripatetici sunt distribuiți în rolurile unor aventurieri de viță nobilă are un efect terapeutic asupra lui Pașadia. Aventurierul devine instanța de mediere între realitate și ficțiune, între împlinire și ratare, prin capacitatea de a transfigura ratarea în împlinire, de a conferi un sens nesemnificativului, frivolității, plaiserismului, trecând viața prin filtrul aprecierii maxime, cea a bunului gust. Aventurierul reprezintă un ratat deghizat, poate unica modalitate prin care frivolitatea, lipsa de preocupare și de efort pentru a-ți da un destin, dezangajarea, absența unui țel în viață etc. sunt conciliate într-un hedonism superior, „bunul plac”, ca expresie a împlinirii. Regimul „bunului plac” ține de o absolutizare a dorinței, de un epicureism rafinat, dar și de un narcisism dilatat. Pentru aceasta, Pașadia și Mateiu au nevoie de o atmosferă, de o manieră de a trăi, cea de la curțile regale, de secolul potrivit, secolul Luminilor, bricolat livresc în regimul unei reverii donquijotești. Cei trei aventurieri care se profilează pe cerul ficțiunii ipsatorii a lui Pașadia sunt toți niște libertini, ideal de promiscuitate delectabilă, de cinism ascuțit de inteligență, de eleganță întreținută de mari averi și de bun gust cu ieșire la rampă.

Ce-i caracterizează pe acești aventurieri așa cum se desprinde ideea de aventură în istoria paralelă pe care-o propune Pașadia care opune ratării din contingent plenitudinea ficțiunii compensatorii? „(...) amestecați din umbră în toate urzelile și uneltirile, fără noi nu se fereca nici desfereca nimic;” (...) „și acestea toate nu pentru vânarea de avuție sau de mărire, ci numai din nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mișcare.”²⁷ Voința acestor aventurieri este voința de a voi, nu vizează niciun scop în sine, nu are o țintă anume, o viziune de ansamblu. În fapt, este vorba de exercitarea unei puteri difuze, invizibile și discrete. Cei trei aventurieri pot fi definiți ca oportuniști într-un sens pe care-l conferă termenului Paolo Virno în *L'usage de la vie et autres sujets d'inquiétude*: „Le possible, auquel l'opportuniste se mesure, est on ne peut plus désincarné: il arbore, certes, telle ou telle défroque particulière, mais pour l'essentiel, il n'est qu'une simple abstraction d'occasions. Non pas l'opportunité de telle ou telle chose, mais plutôt une opportunité sans contenu, semblable à celle à laquelle est confronté celui qui pratique les jeux de hasard.”²⁸ Accepția pe care o conferă Paolo Virno termenului face din oportunism o disponibilitate, o deschidere într-un câmp al ocazionalului, un câmp de posibilități. Teoreticianul desolidarizează oportunismul de un scop bine precizat, de o teleologie și implicit de conținutul său peiorativ. În acest sens, oportunismul se diferențiază de arivist, un decis care vizează un precis al scopului. El se diferențiază și de politician, deși acești trei crai punându-se în slujba unor terți cu interese bine precizate participă la o viață politică, traversându-i culisele, acționându-i pârghiile și sforăriile. Ba chiar se laudă că ei sunt cei care-i manevrează asemeni unor păpușari pe puternicii zilei, încurcând și descurcând itele după bunul plac. Doar că, așa cum sesizează Cioran, îi separă de oamenii politici un „interes obiectiv”: „Instinctele individuale cele mai rapace și mai ariviste, combinate cu un interes obiectiv, determină configurația omului politic. Acei care n-au decât instincte tari, fără acest interes obiectiv, nu pot fi niciodată mai mult decât tirani sau în cazul cel mai bun, *aventurieri* (s.n.)”²⁹ Într-adevăr, angajamentul pe care-l pune în act aventurierul este temporar, interesul fluctuant, ținta permanent în mișcare. Arivistul, așa cum ne-o propune definiția de dicționar, îl desemnează pe cel/cea care dorește să reușească cu orice preț, fără scrupule, „arriver à tout prix”, „qui use de n'importe quel moyen pour s'imposer dans le monde”. Verbul din care este derivat, „a ajunge”, indică acționismul, dominantă direcțională, teleologia fondatoare a arivismului. Printre sinonime se află carieristul, parvenitul, *jeune loup aux dents longs*, Rastignanc. Arivismul este întotdeauna pragmatic și presupune un scurtcircuit avantajos. În aventură avem cea mai amplă deschidere a câmpului de posibilități, disponibilitatea deplină față de ocazional și maximul de hazard ceea ce o face să rimeze cu oportunismul. Aventura ar putea fi titlul de noblete conferit oportunismului. Interesant, arivismul și aventura au același etimon. În latina populară, *adventura* desemnează lucrurile care urmează să sosească, să vină „de advenire”. Aventura presupune deopotrivă hazardul și riscul.

Apelul la aventură este tertipul care împacă scindatul



personalității lui Pașadia, care repară o existență deteriorată de clivaje și contradicții ireconciliabile, care conferă ratării un certificat de noblete, cel al bunului gust, transfigurând-o. Volatilitatea aventurierului este consubstanțială cu frivolitatea sa fondatoare, incapacitatea de a se fixa într-un proiect, de a-și da un scop final, de a se realiza. Ratarea se află *in nuce* aici, în această volatilitate, în acest plairism și ea se joacă în locul geometric dintre vizibil și invizibil, dintre strălucire și anonim. Odraslele de dinasti care stau în lumina aulicei lor origini, reprezintă maximul de vizibilitate, cea a aristocrației, a cărei condiție presupune strălucirea pentru că isprăvilor militare le urmează isprăvile curtenești, cu frecventarea tuturor marilor curți europene. Mateiu Caragiale folosește termenul nu odată în scrisorile către N.A. Boicescu. „Eu cred că în curând ieșind din norii cei negri ai deșei, vom străluci”.³⁰ Acest spectacol al maximei vizibilități care este splendoarea, spectacol pe care-l presupune existența curtenească nu doar tolerează, dar și reclamă jocul de culise ca *modus operandi*, un joc în invizibil, de ițe și urzeli. Realizările omologate în vizibil au partea lor de invizibil, beneficiază de ascunsul unei dramaturgii camuflate, discrete. „A face” și „a desface” ține de industriuosul politicii a cărei expresie a devenit mondenitatea, evocând și un spirit al secolului. Schimbarea care pune capăt jocului vine din afara lui, instituind brutal, prin revoluție, barbaria și prostul gust. Plăcerea și curiozitatea, hedonismul superior domină acest joc, juisarea reprezintă maxima realizare.

Ratarea a dobândit aici expresia paradoxală a împlinirii, printr-o sublimare estetică sau altfel spus, printr-o transfigurare. În mod cutumiar, ratarea rezultă din absența unui scop, ori aici, în utopia hedonistă cu parfum soteriologic a lui Pașadia unde unicul criteriu de eligibilitate și legitimitate în vederea împlinirii îl constă bunul gust, plăcerea reprezintă scopul declarat și singurul care merită efortul. Cei trei Crai-libertini provin din înalta aristocrație, condiția socială nu le trasează un deziderat al ascensiunii sociale, nu trebuie să ajungă nicăieri, mai sus în rang, ci doar să confirme, să afirme prin strălucire datul condiției lor. Ce este de făcut când nu este nimic de făcut? În ce constă împlinirea? În suspendarea unui unic angajament, cel destinal, prin multiplicarea angajamentelor temporare și aleatorii deopotrivă, al căror teritoriu aparține aventurii, printr-o dispersie care proiectează narativul existenței în regimul expansiv al digresiunii.

Dar în același timp, aceste existențe sunt împlinite prin felul în care realizează sinteza unui întreg secol „al bunului plac”, având ca expresie un stil de viață. În ce constă împlinirea totuși? Există o anumită subtilitate pe care utopia ficționarului matein o posedă. Împlinirea constă într-o formă de juisare superioară, saturare a tuturor posibilităților, pe care o epocă le presupune, în superlativul lor, a chintesenței acestei epoci, „toate desfătărilor simțurilor și ale minții”.³¹ Iar naratorul precizează emfatic: „În sărbătoare neîntreruptă de zi și de noapte, am petrecut cum nu se mai petrecuse și nu se va mai petrece”.³² Cei trei aventurieri ar putea răspunde ipoteticei interogații, „Ce ați realizat în viața voastră?”, cu propoziția cu care se încheie monologul dramatic al piesei lui André Gide,

Tezeu: „J'ai vecu”. Iar acest „trăit” tinde spre cuprinderea tuturor trăirilor, a tuturor intensităților, a tuturor nuanțelor, a tuturor cunoștiințelor, a unei cunoașteri depline, exhaustive care înregistrează tot ceea ce este notabil pentru *Saeculum*. Forma supremă de împlinire constă în interiorizarea, metabolizarea acestui spirit al secolului prin realizarea întregului său potențial, al tuturor virtualităților lui descărcate în faptul de viață. Aceste existențe excendentare fac din împlinire o realizare a plenitudinii într-o epocă enciclopedică care își asociază acest deziderat al completitudinii unei senzualități emblematică. Iată forma de împlinire, în termenii ficțiunii cu iz utopic pe care o vehiculează Pașadia. Împlinirea revendică de la un secol „lipsit de măreție” o formă de excelență, cea a bunului gust, o excelență estetică. Ratarea există prin situarea pe circumferință, în absența unui centru. Totul este multiplicativ, de aceea lista, inventarul nu presupun aici o judecată contabilă, numerică, ci a dilatării nominale a varietății pe care aventura o oferă. Ceea ce revendică cei trei aventurieri ca și în cazul lui Gatsby este o aură, un efect de aură care definește inefabilul împlinirii. Nu întâmplător, acest fapt reverberează într-un întreg câmp semantic al strălucirii cu toate intensitățile ei.

„Răsărisem (s.n.) în amurgul (s.n.) Craiului-Soare (s.n.) (...). Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să *asfințească* (s.n.) în sânge și când, după câteva luni, vedeam trecând în par, între fulgerări (s.n.) de cușme frigene, capul doamnei de Lamballe (...)”³³. Aceste existențe posedă în nuce posibilitatea ratării ca formă a unei dezangajări exprimate prin aceste angajamente temporare, dictate de hazard, de bunul plac, „din nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mișcare”. Cei trei aventurieri elimină din start ceea ce mobilizează un arivist, „vânarea de avuție sau de mărire”, perspectiva asupra lumii este una aristocratică și nu democratică sau burgheză. Vulgaritatea ar consta în a-și da un scop remunerativ, dintr-o perspectivă a câștigului. Aventurierii revendică centralitatea, faptul de a fi în miezul lucrurilor, a urzelilor, a facerilor și desfacerilor, dizolvând ierarhiile într-o lume în care figurile sunt interșanjabile. Ei trăiesc din plin, afirmă o putere subtilă constând în libertatea necondiționată a „bunului-plac”. De aceea, pe același plan stau obiective politice majore precum „alegerea Împăratului” la Frankfurt cu frivolități precum achiziționarea la Malines de „horbote pentru Brühl”. Nu există aici o ierarhie a scopurilor, mobilizarea este aceeași. Nu există un eveniment major, un deziderat cardinal, o proiecție a unui viitor, totul se află închis în bula plairistă a societății aristocratice europene a secolului XVIII căruia Emil Cioran în eseuul său *Despre Franța* îi sublinia iconicitatea, caracterul ilustrativ pentru spiritul francez: „Secolul cel mai francez este al XVIII-lea. E salonul devenit univers, e veacul inteligenței dantelate, al fineții pure, al artificialului plăcut și frumos. E și veacul care s-a plictisit mai mult, care a avut timp peste măsură, care n-a muncit decât pentru petrecerea vremii”.³⁴ Transfigurarea ratării decurge din această alchimie particulară prin care superficialul devine profund, în care nimicurile dobândesc abisalitate și pe care Cioran o asocia culturii franceze și stilului de viață pe care-l instituie: „Ce a iubit Franța? Stiluri, plăcerile inteligenței,

salonul, rațiunea, micile perfecțiuni. Ceea ce înseamnă: Expresia înaintea Naturii. Suntem în fața unei culturi a formei care acoperă forțele elementare și care peste orice izbucnire pasională întinde poleiala gândită a rafinamentului”.³⁵ Hagialâkul matein invocă acest paradis al libertinilor, și chiar dacă dimensiunea sadiană a acestui univers este edulcorată, eufemizată, craii pașadiești reprezintă o sinteză a ceea ce secolul a avut mai bun.

Același secol XVIII în Principate arată însă cu totul altfel, cu alte reguli ale jocului, unde viața curtenească dezvoltă resorturile mundane ale abjecției, îi lipsește stilistica, volatilitatea grației, are ceva din leștul ordurier al poștei servite de mijloace descalificante. Toți strămoșii lui Pașadia Măgureanu vădesc o voință inextricabilă și scopurile clare ale arivistului. În strămoș se regăsesc toate trăsăturile urmașilor, de la bun început, primul care reușește, „fu un Bergami”, poartă toate stigmatul care pentru Mateiu funcționează deopotrivă ca înalte calificări din perspectiva unui model nobiliar: „semnele unei înalte stirpe în cădere: portul semeț și înfățișarea nobilă, trufia, cerbicia și cruzimea, lenea, sila de viață, setea de răzbuire și puterea de ură”³⁶ Există un conflict interior, o tensiune dizolvantă în reprezentanții acestei stirpe care-i condamnă la eșec, în ciuda tuturor calităților, „Iacomi la învățătură, plăcuți la vorbă și meșteri în condei, isteți și destoinici”, copleșite de defecte, „fără șir în ce făceau, cu trăsneli toți și cu toane, purtând fiecare în sine plodul propriei sale pierderi și pieiri”³⁷. Tot ceea ce servește unei temeinice construcții de sine, tot ceea ce califică în vederea unei reușite sociale, personale, primește contrapondera unei descalificări, a unei înclinații către distrugere și autodistrugere. Ratarea provine din acest contradictoriu al alcătuirii, însă subtilitatea ține de faptul că certificarea calităților este dată de defecte și invers, calitățile reclamă numai de cât defectele. Excepționalismul acestor personaje le condamnă la eșec, așa cum mitologia romantică a lui *das Junge Genie* condamnă la nefericire. Ca și Cioran, Mateiu Caragiale manifestă fascinație față de ratați și ratare, iar Pașadia este emblematic, exponențial în această privință. Mateiu revendică o validare prin contrast, mai precis o validare prin eșec, sub semnul ratării a ceea ce ține de autentică aristocrație, nu cea certificată genealogic, ci caracteriologic. Spre exemplu, trufia este trăsătura cardinală, expresia majoră a aristocratismului, marca excepționalului, ea justifică totul și, în primul rând, eșecul. Simpla ei manifestare induce ideea nobleții fără

nicio altă garanție documentară. Încercările lui Mateiu de a revendica pentru sine o noblețe fără fundament real își au eoul în ficțiune, dar și în faptul de a nu fi reușit. Mateiu își trăiește ficțiunea cu o încăpățănare remarcabilă, în penurie, arborând o demnitate ultragiată, o scârbă princiară care i-a marcat indelebil profilul.

Ratarea provine dintr-o inaderență structurală între un fond occidental în acord cu forma specifică de civilizație și un fond oriental care dictează un comportament imprezizibil. Prezente simultan, cele două lumi, cea a *manierei* și cea a *apucăturii*, sunt ireconciliabile, iar acest fapt conduce la ratarea. „Pașadia era menit să trăiască în acel decor aristocratic atât de potrivit cu ființa și cu sufletul său, la dânsul cărturarul și cugetătorul fiind altoiți pe un ciocoi borât căruia când i se întâmpla să se afle ca atunci cu vreunul din semenii lui, în măsură să-l priceapă, își da pe față toată râia”³⁸ Ceea ce surprinde naratorul este întâi un raport deplin de adecvare pe care-l relevă sub forma unui mimesis semnificativ între o formă de viață occidentală, princiară, de maximă elevație și elevația personajului care o locuiește. Una dintre camerele sale recompune până la detaliu ca decor și mobilier una dintre camerele de primire a prințului Kaunitz din vechiul său Gartenpalast de la Mariahilf. Alura, gesticulația într-un cuvânt ținuta locuitorului ei, educația sa își corespund într-o armonie numai de cât sesizabilă. Dar Pașadia recuperează o alteritate care nu distonează, cât ea rămâne ascunsă, cea a „râiei” balcanico-orientale, blacanism care-l oripila pe Cioran. Pașadia poate camufla, dar nu se poate sustrage celeilalte dimensiuni, ciocioești, „a fondului nostru nelatin”. Mimetismul vizează posibilitatea realizării unei sincronizări, dar realitatea este aceea a unei defazări, a hibridizării modelului exemplar. Ca întotdeauna există în spațiul unei specularități de factură estetică idealul împlinirii, al realizării tuturor virtualităților. Dar acest fapt nu se întâmplă cu adevărat, ele rămân virtualități, fictive puneri în abis ale unei posibilități și nimic mai mult. Ratarea se ascunde în spatele acestei aparente, al acestei aparente sincronizări între balcanicul Pașadia Măgureanu și acest „apusean și om de lume până în vârful unghiilor”³⁹. Doar ficțiunea se realizează și prin intermediul ei este abolită scindarea eului și implicit ratarea este transfigurată. Mateiu a uzat din plin de validarea în ficțiune a ceea ce nu se putea realiza decât acolo, dar spectrul ratării continuă să-i bântuie deopotrivă literatura și pe el însuși.

Note:

- 1 Mateiu I. Caragiale, *Țurnal* în Mateiu I. Caragiale, *Opere*, ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, prefață de Eugen Simion (București: Univers enciclopedic, 2001), 349.
- 2 Ibid., 351.
- 3 Ibid., 522.
- 4 Ibid., 519.
- 5 Emil Cioran, *Îndreptar pătimas* (București: Humanitas, 2010), 50-52.
- 6 Caragiale, *Țurnal*, 569.
- 7 Ioana Pârvulescu, „În numele fiului”, *România literară*, nr.10 (2001): 7. Vezi și Mateiu Caragiale, *Jurnal*, 945.
- 8 Ion Vianu, *Investigații mateine* (Iași: Polirom, 2008).



9. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, 544.
10. Ibid., 568.
11. Ibid., 569.
12. Ibid., 566.
13. I.L. Caragiale, „Două loturi” în I.L. Caragiale, *Momente*, ediție și studiu introductiv de Ion Vartic, notă asupra ediției de Mariana Vartic (București: Humanitas, 2013), 233.
14. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, 570.
15. Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste* (București: Cartea Românească, 1979).
16. Mateiu Caragiale, *Țurnal*, 369-371.
17. Ibid., 369.
18. Ibid., 60.
19. Ibid., 85-86.
20. Ibid., 125-126.
21. Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te fi născut*, traducere din franceză de Florin Sicoe (București: Humanitas, 2011), 96.
22. Ibid., 88.
23. Emil Cioran, *Țara mea/Mon Pays*, în Cioran, *Opere*, 138-140.
24. Emil Cioran, *Ispita de a exista*, traducere din franceză de Emanoil Marcu (București: Humanitas, 2008), 39.
25. Hannah Arendt, *Viața spiritului*, traducere din engleză de S.G. Drăgan (București: Humanitas, 2018), 306.
26. Giorgio Agamben, „Sur la difficulté de lire” în Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, traduit de l'italien par Martin Rueff (Paris: Édition Payot & Rivages, 2015), 91-96.
27. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, 89.
28. Paolo Virno, *L'usage de la vie et autres sujets d'inquiétude*, texte traduits de l'italien par Lise Belperron, Véronique Dassas, Patricia Farazzi, Judith Revel, Michel Valensi et Jean-Christophe Weber (Paris: Édition de L'Éclat, 2016), 81.
29. Emil Cioran, *Schimbarea la față a României* (București: Vremea, 1936), 181.
30. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, 579.
31. Ibid., 89.
32. Ibid.
33. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, 88, 90.
34. Emil Cioran, *Despre Franța*, Stabilirea textului, prefață și note de Constantin Zaharia (București: Humanitas, 2011), 25.
35. Ibid., 23.
36. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, 86.
37. Ibid.
38. Ibid.
39. Ibid., 62.

Bibliography:

- Agamben, Giorgio. „Sur la difficulté de lire”. In Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*. Translated by Martin Rueff. Paris: Édition Payot & Rivages, 2015.
- Arendt, Hannah. *Viața spiritului* [The Life of Mind]. Translated by S.G. Drăgan. Bucharest: Humanitas, 2018.
- Caragiale, I.L. *Momente* [Moments]. Edited by Ion Vartic. Note by Mariana Vartic. Bucharest: Humanitas, 2013.
- Caragiale, Mateiu I. *Opere* [Collected Works]. Edited by Barbu Cioculescu. Preface by Eugen Simion. Bucharest: Univers Enciclopedic, 2001.
- Cioran, Emil. *Despre Franța* [De la France]. Edition by Constantin Zaharia. București: Humanitas, 2011.
- Cioran, Emil. *Despre neajunsul de a te fi născut* [The Trouble with Being Born]. Translated by Florin Sicoe. Bucharest: Humanitas, 2011.
- Cioran, Emil. *Îndreptar pătimăș* [The Passionate Handbook]. Bucharest: Humanitas, 2010.
- Cioran, Emil. *Ispita de a exista* [The Temptation to Exist]. Translated by Emanoil Marcu. Bucharest: Humanitas, 2008.
- Cioran, Emil. *Schimbarea la față a României* [Transfiguration de la Roumanie]. Bucharest: Vremea, 1936.
- Cioran, Emil. *Țara mea* [Mon Pays]. In Cioran, Emil. *Opere* [Collected Works]. Bucharest: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012.
- Ionescu, Cornel Mihai. *Palimpseste*. Bucharest: Cartea Românească, 1979.
- Pârvolescu, Ioana. „În numele fiului” [In the Name of the Son]. *România literară*, nr.10 (2001): 7.
- Vianu, Ion. *Investigații mateine* [Mateian Investigations] (Iași: Polirom, 2008).
- Virno, Paolo. *L'usage de la vie et autres sujets d'inquiétude*. Translated by Lise Belperron, Véronique Dassas, Patricia Farazzi, Judith Revel, Michel Valensi, and Jean-Christophe Weber. Paris: Édition de L'Éclat, 2016.

VASILE AARON – UN SCRITOR REDESCOPERIT

Carmen OPRÎȘOR

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Personal e-mail: carmen.oprisor@ulbsibiu.ro

VASILE AARON – A REDISCOVERED WRITER

Vasile Aaron (1780–1821) had an important contribution to the modernization of the Romanian literature. He was a representative of the Transylvanian Enlightenment School. He gave us the first translation of Aeneid, a masterpiece of Antiquity and he did this work while he was very young, in 1805. Although it contains imperfections, this work is remarkable for the fluency of the text, for the picturesque of some descriptions, for the dramatic characters he presented, and, last but not least, for his talent as a versifier. The complete studies written by Liliana Popa and Nicolae Popa shed light upon one of the most prominent writers of those times.

Keywords: Vasile Aaron, Pre-Romantic Age, Enlightenment, Aeneid, translation, lexical innovation.



Actul unei întemeieri prezintă o importanță covârșitoare atât pe plan istoric cât, mai ales, pe cel cultural. Fondatorul unui edificiu, al unui oraș, al unei științe sau al unei mișcări culturale rămâne în memoria colectivității ca un creator care, prin ceea ce a inițiat, contribuie la dezvoltarea civilizației și a culturii acelei comunități. Numai că, trebuie să recunoaștem, întemeierea propriu-zisă nu ar avea nicio valoare dacă nu este însoțită de o muncă asiduă de consolidare care poate aduce peste timp gloria acelei creații și a creatorului ei. Drumul parcurs de la întemeiere la strălucire este unul extrem de anevoios, presărat mereu cu obstacole, iar procesul de consolidare presupune eforturi îndelungate.

Legenda întemeierii Romei ne deschide largi perspective asupra evoluției istorice a unei părți de lume din antichitate. Pe Romulus îl vedem ca pe întemeietorul acesteia, în anul 753 î.C. Pe Eneas îl recunoaștem ca fiind eroul civilizator pe care Vergilius ni-l prezintă în postura de semizeu, ca fiu al unui rege din Dardania, Anchises, și al zeiței Venus. Vergilius este scriitorul care l-a nemurit pe Eneas, lăsându-l memoriei posterității prin opera pe care i-a dedicat-o. Opera vergiliană a cunoscut de timpuriu numeroase tălmăciri în limbile culturilor europene, însă la noi, o traducere a ei s-a făcut mult mai târziu.

Peste ani, în 1805, scriitorul român Vasile Aaron ne-a oferit cea dintâi tălmăcire a epopeii *Eneida*. Din păcate, traducerea lui a rămas multă vreme în manuscris și, așa cum s-a întâmplat cu o mare parte a scrierilor sale, nu a fost cunoscută suficient de cercetătorii istoriei literare și, prin urmare, nu a ajuns nici în atenția publicului. Vasile Aaron a făcut o muncă de

pionierat. El a scris și a tradus într-o epocă în care literatura română începea să-și manifeste propria individualitate. Recunoaștem în operele sale acele stângăcii de exprimare inerente zorilor unei literaturi pe cale de formare. El a căutat la vremea respectivă să își adapteze limba celei vorbite de popor, prioritatea sa fiind ca în special tinerii să fie cei care să devină interesați de a citi și de a se bucura de valorile culturii universale. Eforturile depuse de transilvăneanul Vasile Aaron au fost descoperite și apreciate mult mai târziu, însă important este că scrierile lui au fost aduse la lumină și au fost așezate pe locul pe care îl merită.

„Vasile Aaron este un deschizător de drumuri; îmi place să mi-l imaginez ca pe un visător vizionar care simțea potențialul spiritualității românești din care făcea parte și resimțea adevărata demnitate, alături de marile cuturi care s-au afirmat de-a lungul istoriei. Rămase pentru o lungă perioadă în manuscris, scrierile lui Vasile Aaron, parte a preromantismului culturii române, sunt oglinda unei epoci, reflectă aspirațiile unui popor și ne transmit parfumul unei lumi a Transilvaniei trecute. Însă din această lume s-a născut lumea de azi, iar visele și speranțele strămoșilor s-au materializat în operele cu care ne mândrim.”¹

Liliana Maria Popa și Ioan Nicolae Popa sunt autorii cărora publicul român le datorează recunoștință pentru faptul că s-au îngrijit ca operele avocatului, poetului și traducătorului Vasile Aaron să fie aduse la lumină în integralitatea lor. Truda



pe care cei doi au depus-o a fost una de durată și a implicat o documentare serioasă care le-a permis să corecteze erorile apărute în cărțile de specialitate privitoare la biografia scriitorului. În plus, au demontat unele prejudecăți care aveau legătură cu viața privată a lui Vasile Aaron.

Publicarea acestui volum încheie seria cărților în care opera lui Vasile Aaron a fost recuperată, reinterpretată și restituită publicului. Demersul lor, după cum au mărturisit autorii, „s-a constituit ca rod al cercetărilor întreprinse încă din anii '80 ai secolului trecut, mai sporadice într-o primă fază, mai ample și mai sistematice în ultimul deceniu”, (...) iar „cele șapte cărți încearcă să dea consistență imaginii «luminătorului» care, în condiții vitrege, a lucrat spre folosul neamului său, pe de o parte ca apărător al obștilor românești aflate în conflict cu uzurpatorii unor drepturi istorice, iar pe de alta, în calitate de om al cărții, convins că, prin accesul la drepturile fundamentale și prin accesul la binefacerile culturii, conaționali săi se vor putea «procopsi» și vor reuși să se ridice la statutul binemeritat și cuvenit lor între neamurile trăitoare pe întinsul Marelui Principat al Transilvaniei.”²

Trecem în revistă titlurile lucrărilor intelectualului Vasile Aaron, îngrijite de Liliana Maria Popa și Ioan Nicolae Popa, în ordine cronologică: prima se intitulează *Vasile Aaron. Studiu monografic* și a apărut în 2011. În 2012, urmează *Patima și moartea Domnului și Mântuitorului nostru Isus Hristos*, ediția întâi, reeditată la Cluj-Napoca, în 2015. Al treilea volum poartă titlul *Scrieri antume. 1806-1821* și datează din 2013, apoi *Vasile Aaron. Scrieri juridice inedite*, din 2014. *Vasile Aaron – Miracole mitologice și învățături moral-creștine. Versurile din manuscrisul de la Rășinari* este volumul apărut în 2015, pentru ca, în anul următor, 2016, să vadă lumina tiparului *Viața omului, ca floarea câmpului... Vasile Aaron, Reporta din vis*.

Povestea primei traduceri a Eneidei în limba română. Vasile Aaron, 1805, din 2017 este ultimul volum cu care se încheie publicarea operelor scriitorului, pe nedrept rămas într-un con de umbră. Vasile Aaron a avut conștiința pionieratului, deoarece, prin traducerea pe care ne-a lăsat-o, el a semnalat că *Istoria lui Vergilie Maro despre stricarea Troiei prin greci și ridicarea neamului râmlesc după mergerea lui Eneas cu soțiile sale în Italia*, a fost „acuma întâiu (s.n.) de pe limba latinească întoarsă pe românie prin Vasile Aaron, juratul prin Marele Prințpat al Ardealului...”³ Îndemnul de a traduce o lucrare atât de amplă pornește din inima sa, dornică a se îndrepta către „cele poeticești”, lăsând pentru o vreme deoparte îndatoririle sale „procuratoresci”. Nu este de mirare că atracția pentru arte este una pe care un suflet de poet ca al său nu o poate învinge și, probabil din această cauză, înainte de a fi scris *Cuvântul introductiv*, Vasile Aaron plasează următoarele versuri care îi fundamentează pe deplin alegerea: „*Lucrul cel poeticesc / Nu e lucru pământesc.*”

Această strădanie, recunoaște scriitorul, a avut o dublă motivație: pe de o parte, a fost atracția, firească pentru iubitorul de literatură, de a prelucra și a tălmăci o epopee de seamă a antichității, iar pe de altă parte, a fost vorba de mândria națională a celui care a reușit să transpună în limba poporului său o operă valoroasă aparținând unei mari culturi

căreia îi suntem urmași. Munca lui a fost „cu atâta mai plăcută , (...) cu cât într-însa alta nu se cuprinde, fără numai lauda vestiților, pe acea vreme, în cele ostășești, greci, și ridicarea neamului râmlesc, a căruia mlădiță noi, sădiții în Dachia romană, ne aflăm”⁴.

Conștient de importanța cunoașterii valorilor literaturii antice, Vasile Aaron pornește de la ideea că a-i citi pe clasici în limba latină nu este un lucru la îndemâna oricui, iar cum educația trebuie desăvârșită în anii tinereții, o versiune în limba română ar fi mult mai folositoare „scolasticilor” români. Acest fapt este susținut energic de traducător: „cu adevărat, multe se află în autorul latinesc, care nici cei mai procopsiți în limba latinească nu le înțeleg, necum tinerii prunci, cari până acum în limba cea românească acest autoriu nu l-au avut, spre a se putea ajuta și folosi cu dânsul întru mergerea înainte a bunelor învățături.”⁵ Autorul acestor rânduri recunoaște că cea mai de preț răsplată pentru munca depusă nu este alta decât să afle că cititorilor le-a fost de folos tălmăcirea sa.

Coordonatorii volumului ne avertizează că acest text reprezintă *prima* traducere în limba noastră a poemului vergilian, text care abia acum a fost tipărit integral. Această realizare datează din anii tinereții lui Vasile Aaron, prefața care însoțește traducerea purtând data de 16 aprilie 1805. Culegerea și prelucrarea corpului lucrării au solicitat timp și eforturi deosebite. Astfel, pentru stabilirea textului, a fost necesară consultarea celor două manuscrise ale *Eneidei*, unul descoperit la Biblioteca Filialei din Cluj a Academiei Române în „Fondul Blaj”, acesta fiind originalul scris cu caractere chirilice de Vasile Aaron, în vreme ce al doilea este o copie cu litere latine care s-a aflat la Beiuș.

De asemenea, aflăm că textele apărute în revista *Transilvania* din Brașov, începând cu decembrie 1877 și sfârșind cu iunie 1878 au fost utile pentru partea de început a lucrării. Lăudabil este și efortul Liliane și al lui Nicolae Popa de a aduce textul *Eneidei* cât mai aproape de limba vorbită în zilele noastre. De aceea, ei au procedat la o *modernizare* a scrierii care constă, printre altele, la a renunța la unele elemente care îngreunează lectura celor care nu (mai) cunosc particularitățile specifice vechilor scrieri. Apoi, au realizat și o adaptare, mai precis o uniformizare a variantelor grafice. De exemplu, *se* apare în loc de *să*, slova chirică *ie* este redată prin *e*, iar *i* a fost eliminat din cuvinte precum *este*.

Îngrijitorii acestei ediții au alcătuit un glosar în care sunt explicați „o serie de termeni arhaici și regionali sau cuvinte cu alt sens decât cel de azi.”⁶ Alături de aceștia au fost introduși unii termeni contemporani pe care autorii îi consideră mai familiari pentru cititorii neexperimentați.

Aici, considerăm necesar să intervenim cu câteva observații: suntem chiar la începutul secolului al XIX-lea, adică într-o perioadă când literatura noastră începe să se dezvolte. G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, deși nu îl privește ca pe un scriitor care să mai fie pe gustul publicului modern, îi recunoaște calitățile de bun versificator care, pe lângă faptul că s-a adresat poporului în limba lui, le-a indus oamenilor gustul pentru literatură și, în special pentru *dulceața* poeziei.

Traducătorul Vasile Aaron se află și el la începutul unui drum, iar modelele îi lipsesc. Într-un atare context, acuzele care i s-au adus, cum că ar fi adaptat textul epopeii originale în metri populari, ignorând registrul ei solemn, sunt nefondate. Aceste imputări nu ar fi trebuit să vină chiar din partea unor cunoscători, pentru că perioada în care a activat scriitorul a fost una în care tradiția era într-un proces de formare. Poetii Văcărești și alți stihuitori din epocă au scris în metru popular. Versuri mai ample, de 13-14 silabe întâlnim abia la Alecu Văcărescu, la care presimțim sonorități preeminesciene în poezia *Război să fac cu soarele, cu stelele, cu luna*. Ienăchiță se plânge și el de lipsa unei tradiții, întrucât suntem înclinați să credem că nu îi era cunoscut poemul filosofic *Viața lumii* scris de Miron Costin, primul teoretician al versificației de la noi.

Toate literaturile își încep parcursul liric pornind de la creația populară, numai că, în epoca în care a scris Vasile Aaron, era firesc să se preia la nivel cult acel unic model. Mai mult decât atât, suntem impresionați de ușurința cu care poetul ardelean a făcut să curgă textul, adaptându-l publicului din vreme, presărându-l cu elemente lexicale sau fonetice specifice graiului transilvănean, cum ar fi: *fățârie, băntuială, batâr, a răbști, smerie, țărime* etc.

Coordonatorii acestui volum au constatat că traducătorul nu a abuzat de neologisme, folosindu-le cumpătat și numai în situația în care nu găsea un echivalent în limba vorbită atunci. Amintim aici de termeni care, mai târziu, au intrat în lexicul românesc, sub forme asemănătoare celor pe care le întrebuițăm astăzi. Este vorba de *fat* pentru *soartă*, termenul de *fatum* fiind mult mai târziu utilizat sub această formă; *grație* era întrebuițat pentru *învoire, scopul* definea o *stâncă marină, palată* era folosit pentru *palat*, iar exemplele pot continua.

Dacă în ziua de astăzi întâlnim anumite forme fonetice care ni se par ilare, atunci când urmărim modul în care erau folosite de Vasile Aaron, se cade să înțelegem că la momentul realizării traducerii, adaptarea sau chiar introducerea unui cuvânt în limba noastră semnifica mai mult decât o noutate, ea suplinea un gol pentru ca o anumită noțiune să poată fi exprimată, fapt pentru care poetul apelează la fondul lexical al altor limbi ca să găsească expresia cea mai potrivită de care avea nevoie.

Autorii acestei lucrări ne semnalează că, deși a fost cea dintâi traducere a unei opere importante, textul se bucură de o foarte bună fluentă, semn al talentului poetic al lui Vasile Aaron. Cei doi cercetători admiră „cadența ritmului trohaic și simțul impecabil al rimei” care trădează măiestria versificatorului. Expresiile populare introduse în text de poet conferă narațiunii un pitoresc aparte și contribuie la crearea unor imagini impresionante, cum ar fi aceea în care ni se prezintă prăbușirea cetății Troia, care „cade /de flacăra ce o roade”, sau emoționanta scenă a sinucideii Didonei, femeia care alege să moară din pricină că a fost rănită din dragoste:

„Crăiasa, dacă se scoală, / Unsă de plâns, ca de smoolă,
La fereastră se grăbește / Și cătră mare privește,
Stând încă numai în poale, / Vede țărmorele goale;
Corăbiile departe. / Înfoacă, tare foarte,

*Se lovi de trei ori, drept / În nevinovatul piept,
Smulgându-și întru ocară / Gălbiorul păr afară.”*

Vasile Aaron a rămas în mare parte fidel textului original, iar atunci când renunță sau scurtează o enumerare, o face motivându-și acest gest. Liliiana și Nicolae Popa i-au remarcat calitățile de povestitor, concretizate în capacitatea sa de „a nara fluent, într-o curgere nepotnicită” evenimentele epopeii. În plus, poetul știe să redea acel „dramatism epic, alături de trăirile intense ale personajelor implicate în desfășurarea lor. Ne gândim la tabloul năpraznicei furtuni pe care vânturile lui Eol o năpustesc asupra corăbiilor lui Eneas, la intervenția zeului Neptun deranjat de încălcarea regulilor din teritoriul stăpânirii sale”, ca și la multe alte „secvențe narrative”⁷ cum ar fi relatarea prăbușirii Troiei și zbuciumul anilor de rătăcire pe mare pe care i-a cunoscut Eneas.

Vasile Aaron excelează în crearea de imagini dinamice, în care simțim fervoarea acțiunii. Întâlnim și pasaje în care constatăm participarea afectivă din partea autorului, atunci când, prin comentariile pe care le aduce, își exprimă, de pildă, empatia pentru un suflet chinuit ca cel al Didonei părăsită pentru totdeauna de Eneas. Asemenea pasaje conținând reflecții personale îi servesc traducătorului pentru a comenta atitudinile personajelor sau pentru a invoca muzele pe care le roagă să nu îl abandoneze, insuflându-i harul care să-l facă să-și poată continua scrisul. Noi, cititorii, ne simțim cuprinși de compasiune atunci când parcurgem un fragment ca acela în care disperarea lui Eneas atinge paroxismul, când își vede corăbiile cuprinse de flăcări. Impresionant este punctul în care el cere, înălțând o rugă fierbinte către Jupiter, să fie stins focul cel mistuitor, oferindu-se pe sine ca jertfă:

„Eneas, bine văzând / Și ce este cumoscând,
Începe a se-ntrista / Și a se ruga așa:
«Jupiter, atotputernic, / Fie-ți milă de cel smernic!
Dacă, încă mai iubești / Noroadele troienești,
Scoate, spre al meu noroc, / Corăbiile din foc!
Nu le lăsa în pieire, / Fiind însuși bun din fire!
Sau, de cumva, vrednic sânt / Să nu mai calc pe pământ,
Trimite trăznet, mai bine, / Și mă omoară pe mine!»

Îmbucurător este să vedem că sunt prea puține cuvintele pe care în zilele noastre să nu le mai folosim, după cum puține sunt și soluțiile lingvistice mai puțin fericite la care a recurs traducătorul pentru a păstra ritmul sau rima. Cert este că nu sunt înregistrate prea multe stângăcii în traducerea sa, explicabile în contextul vremii, iar pentru acestea autorul nu merită să fie blamat. În plus, în creație folclorică, solemnitatea poate fi exprimată în diferite forme, iar metrul folcloric nu alterează profunzimea conținutului.

Încă o dovadă a seriozității demersului analitic întreprins de autorii acestei lucrări o constituie minuțiozitatea cu care au surprins atât particularitățile lingvistice, cât și efectele stilistice ale textului transpus de Aaron în limba română. Vedem cum traducătorul a păstrat rezonanța arhaică a unor termeni și cum întrebuițează unele cuvinte de proveniență



rural-dialectală, dintre care amintim doar câteva: *a amurți*, *almintrile*, *batâr / batâr*, *a căpăra*, *a direge*, *a se îniepta*, *găzduc*, *smernic*, *tărime*, *a vânsla* etc. Poetul le preferă pentru că au sensul ușor descifrabil și fac ca textul să fie accesibil publicului din vreme.

Forma ușor modificată a altor cuvinte se datorează adaptării lor la limba epocii și astfel găsim în „a amerința” forma rotacizată pentru „a amenința”. Există cuvinte care suferă mutații fonetice, mutații care, unele, persistă și astăzi în graiul popular. (așa aflăm *părințesc* în loc de *părintesc*, *împrotivnic* în

loc de *potrivnic*). Unele mutații indică proveniența termenului respectiv, de exemplu, termenul mai sus pomenit *protivnic* sau *împrotivnic*, cum îl mai găsim în text, provine din vechiul slav *protivnicŭ*, aceasta fiind forma primară care a intrat în limba română.

Actualizările la care a recurs Vasile Aaron au fost necesare într-un context cultural și lingvistic din care lipsea tradiția, iar terminologia din limba curentă asigura atât fluența cât mai ales înțelegerea operei.

Note:

1. Virgil Bercea, *Cuvânt înainte* la volumul *Eneida. Povestea primei traduceri a Eneidei în limba română*. Vasile Aaron – 1805, ed. Liliana Maria Popa, Ioan-Nicolae Popa (Cluj-Napoca: Editura Curs, 2017), 12.
2. Liliana Maria Popa, Ioan-Nicolae Popa, *Eneida. Povestea primei traduceri a Eneidei în limba română*. Vasile Aaron – 1805. (Cluj-Napoca: Editura Curs, 2017), 61.
3. Vasile Aaron, în *Eneida. Povestea primei traduceri a Eneidei în limbaromână*. Vasile Aaron – 1805, ed. Liliana Maria Popa, Ioan-Nicolae Popa (Cluj-Napoca: Editura Curs, 2017), 65.
4. *Ibid.*, 66.
5. *Ibid.*, 66.
6. *Ibid.*, 62-63.
7. *Ibid.*, 49.

Bibliography:

- ***. *Dictionarul literaturii române de la origini până la 1900 [Dictionary of Romanian Literature from the Origins to 1900]*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979.
- Bercea, Virgil. *Cuvânt înainte [Foreword to]*. In *Eneida. Povestea primei traduceri a Eneidei în limba română*. Vasile Aaron – 1805 [Aeneid. The Story of Aeneid's First Translation into Romanian. Vasile Aaron - 1805]. Edited by Liliana Maria Popa and Ioan-Nicolae Popa. Cluj-Napoca: Editura Curs, 2017.
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent [The History of Romanian Literature from the Origins to the Present]*. Madrid, Paris, Roma, Pelham N.Y.: Fundația Europeană Drăgan: Editura Nagard, 1980.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române [The Critical History of Romanian Literature]*. Bucharest: Editura Minerva, 1990.
- Popa, Liliana Maria, and Ioan-Nicolae Popa, ed. *Eneida. Povestea primei traduceri a Eneidei în limba română*. Vasile Aaron – 1805. [Aeneid. The story of Aeneid's first translation into Romanian. Vasile Aaron – 1805]. Cluj -Napoca: Editura Curs, 2017.

LIFE WRITING: FROM THE STORY OF THE WORLD TO THE STORY OF THE SELF

Eva-Nicoleta BURDUȘEL

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: eva.burdusel@ulbsibiu.ro

LIFE WRITING: FROM THE STORY OF THE WORLD TO THE STORY OF THE SELF

The aim of the present study is at least twofold, combining practical and theoretical perspectives: the former one is meant to highlight the enduring power of storytelling as the epitome and vital essence of connecting life and literature; and the latter one resorts to a relatively recent concept, i.e. career construction theory delineating the notion of “later career novel”. The analysis will be performed on Julian Barnes’ *Levels of Life* (2013) and *The Only Story* (2018), whereas Haruki Murakami’s *What I Talk About When I Talk About Running* (2007).

Keywords: contemporary fiction, life writing, late-career novel, career-construction theory, storytelling.



The aim of the present study is at least twofold, combining practical and theoretical perspectives: the former one is meant to highlight the enduring power of storytelling as the epitome and vital essence of connecting life and literature; and the latter one resorts to a relatively recent concept, i.e. career construction theory delineating the notion of “later career novel”. “Career construction theory tells us that the dialogic self uses memories and emotions to create life themes across past, present and future.”¹ We have therefore selected two contemporary writers, Julian Barnes and Haruki Murakami, to best illustrate this scholarly goal. Julian Barnes is represented here by two of his recently published writings: *Levels of Life* (2013) and *The Only Story* (2018), whereas Haruki Murakami’s meditation on writing and running – *What I Talk About When I Talk About Running* (2007) – unveils a rich, valuable memoir and a collection of advice in matters of living and writing, apparently written in a leisurely and lively manner, appealing to the reader, a genuine gem of personal and authorial lives, a true manual for athletes training for long-distance races and aspiring writers alike. It is essential, at this preliminary stage, to distinguish between a memoir, with a marked open emphasis on autobiography, and a novel relying primarily on matters of fiction; where the emergence of life writing is a merger of the two. Haruki Murakami’s memoir may be read on several levels: there is a *loneliness* as a common denominator of both running and writing as solitary endeavors in a race against time and competing with oneself rather than comparing with

other participants: either runners or writers; and there is also a particular *discipline*, which may be read as organization, structure, rigor, a steady *pace and rhythm* to keep the process going and the flow of creative energy in continuous supply.

“In the novelist’s profession, as far as I’m concerned, there’s no such thing as winning or losing ... What’s crucial is whether your writing attains the standards you’ve set for yourself ... In this sense, writing novels and running full marathons are very much alike. Basically, a writer has a quiet, inner motivation and doesn’t seek validation in the outwardly visible.”²

However, reading further into the memoir, we come to understand that there is not pejorative connotation to the loneliness associated to such activities or mission, where solitude is opposed to isolation and it is, instead, beneficial for the performing act of running or creative one of writing. The comparison might be surprising, just like our choice of this successful and highly congenial memoir, outlining some fundamental rules endorsed by results and experience, otherwise called *ageing*. Here comes the challenging issue of late-career novelist imbued with the notion of life-writing. In writing, as in most forms of art, maturity comes with excellence “At a certain age, everybody reaches their physical peak ... It’s something everyone has to go through ... Fortunately, the peak for artists varies considerably”³ The counterpoint between running and writing – gently moving back and forth in between



the two strenuous though rewarding and invigorating activities, mentally and physically – elicits a list of qualities that turn out to be a useful set of prerequisites for anyone embarking of either one: both activities require a lot of *enthusiasm, effort and talent* providing the starting fuel continuously supported by *patience, endurance and focus*, acquired and sharpened through intensive *training*, which, in the case of writer is provided by extensive reading and consistent practice of writing.

“In every interview I’m asked what’s the most important quality a novelist has to have. It’s pretty obvious: talent. No matter how much enthusiasm and effort you put into writing [our note: unlike running] if you totally lack literary talent you can forget about being a novelist. This is more of a prerequisite than a necessary quality. If you don’t have any fuel, even the best car won’t start [...] After focus, the next most important thing for a novelist is endurance [...] What’s needed for a writer of fiction [...] is the energy to focus every day for half a year, or a year, two years. You can compare it to breathing. If concentration is the process of just holding your breath, endurance is the art of slowly, quietly breathing at the same time you’re storing air in your lungs. Unless you can find a balance between both, it’ll be difficult to write novels professionally over a long time [...] Writing novels, to me, is a kind of manual labor.”⁴

Nicole Krauss seems to be highly aware of the current discrepancy between literature as “engaging with life and a conversation about what it means to be human” and life as “disengagement with ideas, the world, other people, their own feelings”;⁵ The art of writing and the practice of reading represent a mode of living and thinking, more comprehensive than life itself, testified and endorsed by a fictional dialogue between writer and reader in Umberto Eco’s *Confessions of a Young Novelist*; Orhan Pamuk – *The Naïve and the Sentimental Novelist*; or Mario Vargas Llosa’s *Letters to a Young Novelist*; Milan Kundera’s *The Art of the Novel*. Orhan Pamuk summed up that a novel enables the reader access to a “second life”, though an imaginary one, gave an impression of increased authenticity than real life. “The better your reading skills, the better your chance of writing well.”⁶ Reading is a transactional process between writer and reader, subject to and shaped by previous assumptions, subjective experience, prone to creating ambiguity or uncertainty, generated by the elusive and unreliable individual “mirror” reflecting a “fictional reality”.⁷

The peak of Haruki Murakami’s remarks and advice on the mutual interaction and impact of running and writing, though unexpected and surprising as it might seem, is summed up as follows: “Most of what I know about writing I’ve learned through running every day ... I know that if I hadn’t become a long-distance runner when I became a novelist, my work would have been vastly different.”⁸ His memoir is enlightening and relevant, just like a Nobel Prize acceptance speech, a literary interview, letter or essay, providing an insight and valuable reflection on the role of the artist, shedding more light on the complex process of the writer as public intellectual in addition to the artist sharing similar preoccupations to other fellow human beings, although the artist is “equipped with better tools than

those of common men ... he opens our eyes for us”⁹ and the same idea is reinforced in another Huxleyan essay: “... the artist is endowed with a sensibility and a power of communication, a capacity to ‘put things across’ which events and the majority of people to whom events happen do not possess.”¹⁰ Moreover, writing novels represents a cathartic release of painful experience and unbearable emotion endorsed by the ability of the artist to act as a catalyst and to subsequently produce a work of art equally congenial and relevant to the reader: “When we set off to write a novel, when we use writing to create a story, like it or not a kind of toxin that lies deep down in all humanity rises to the surface.” To conclude, a large-scale work of art – just like long-distance running – requires *stamina*, an essential characteristic balancing the maturity and success of a late-career novel and the danger of literary burnout, where the latter one can be avoided by vitality and spontaneity: “For me, writing a novel is like climbing a steep mountain, struggling up the face of a cliff, reaching the summit after a long and arduous ordeal.”¹¹

Moving on to the second section of the present study, our aim is to highlight the some of Julian Barnes’s interviews unveiling his perspective on the role of writing in his life as well as the role of literature for humankind, though summed up in a nutshell as paradoxical statement: the purpose of fiction is “to tell the truth. It’s to tell beautiful, exact, well-constructed lies which enclose hard and shimmering truths” or “you write fiction in order to tell the truth.”¹² Moreover, Julian Barnes also distinguished between fiction and other types of writing: “Fiction is the supreme fiction. And everybody’s autobiography is a fiction but not the supreme fiction.”¹³ He emphasized not only the ascendancy and authority of fiction but also the fact that literature is resistant to theoretical definition, scholarly standardization as literature emerges from life itself, renders it accurately and artistically since “novels come out of life, not out of theories” whereas such labels as postmodernist or other isms are dismissed and he found “the use of such labels as ‘pointless and irritating’.”¹⁴

The opening question of the landmark volume *Late-Career Novelist: Career Construction Theory, Authors and Autofiction* authored by Hywel Dix – an academic who lately developed a scholarly interest in career construction theory, more specifically the relation between literary careers and the main body of work, autofiction, late career fiction and autobiography, authorship and late career stage – reads as follows:

“When we consider the life and work of a particular writer, how often do we come to the conclusion that the author’s masterpiece – his or her career-defining work – also happened to be one of his or her last pieces of work? ... But rarely, if ever, does the idea of the major work coincide with the final stage of the career. On the contrary, the very idea of a major phase implies a subsequent later phase that is somehow less significant and more minor and therefore somehow less innovative or less important than the works produced during the writer’s so-called major phase.”¹⁵

Hywel Dix’s theory is rooted in a particular definition of the notion of late associated with artistic production and a detailed overview and assessment of Edward Said’s distinction of the

four types of conflicts that affect the authorial life, particularly stemming from the parallel and simultaneous lives of an individual: “the author’s life as an author (the precious time devoted to writing) and the author’s life as a human being” concluding that there is a distinction between writing as a vocation and writing as a professional career.¹⁶ To conclude: “the late-career stage need not be seen as one of decline but can be better understood in a relational sense, in the full context of the career as a whole, where the lateness of the stage is defined by what has come before and is not merely an effect of age.”¹⁷

We believe this theory is highly appropriate for Julian Barnes recent writings, *The Only Story* and *Levels of Life*, relevant for the later-career novelist providing both a retrospective and reflective approach to his own personal and authorial life. Since storytelling is as old as humankind, and *The Only Story* is a masterful work of art summing up the only story that really matters, the one worth telling about, selected from the countless events that happen to us. Such a retrospective look is inherently selective, most often of our happiest moments and the painful ones gradually vanish into oblivion, since memory is subjective, unreliable and writing become the prop-and-pillar of making a story live longer than the timeframe of a particular experience. Nonetheless “I think there’s a different authenticity to memory, not an inferior one.

Memory sorts and sifts according to the demands made on it by the rememberer.”¹⁸ Furthermore, Julian Barnes’ *Levels of Life* is another piece of life-writing, imbued with autobiographical elements, a late-career novel and emphasized reflective tones, and highly successful in counterpointing achieved by putting together two people or two people “who have not been put together before. And the world is changed. People may not notice at that time, but that doesn’t matter. The world has been changed nonetheless.”¹⁹ One of the most remarkable attainments of the novel is its depth of the self-reflexive analysis of life, performing an astute transition of the three *levels of life*: from the sin of height to the same level and ultimately to the loss of depth, the three meaningfully entitled chapters, highlighting the paradox of our own contradictory states, straddling between living on the flat, on the level, and yet aspiring. “Last but not least, deploying one’s own biography and making it the subject of a work impels that person to a level of self-reflection previously unattained in any of his/her previous works.”²⁰

Acknowledgement:

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ INTELLIT, within PNCDI III.

Notes:

1. Hywel Dix, *Late Career Novelist: Career Construction Theory, Authors and Autofiction* (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 41.
2. Haruki Murakami, *What I Talk About When I Talk About Running. A Memoir* (Alfred Knopf: New York, 2008), 8.
3. *Ibid.*, 9
4. *Ibid.*, 37-38
5. Nicole Krauss, “Interview with Nicole Krauss,” *Bold Type Magazine* (Random House, 2002).
6. *Ibid.*
7. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv si sentimental* (București: Polirom, 2012).
8. Murakami, *What I Talk About*, 39
9. Aldous Huxley, “Man and Nature,” *Texts and Pretexts* (Chatto & Windus, 1932), 4.
10. Aldous Huxley, “Tragedy and the Whole Truth,” *Music at Night* (Chatto & Windus, 1931), 17
11. Murakami, *What I Talk About*, 46
12. Vanessa Guignery and Ryan Roberts, eds., *Conversations with Julian Barnes* (Jackson: University Press of Mississippi, 2009), ix
13. *Ibid.*, x
14. *Ibid.*, xii
15. Dix, *Late Career Novelist*, 1
16. *Ibid.*, 6
17. *Ibid.*, 5
18. Julian Barnes, *The Only Story* (New York: Alfred Knopf, 2018), 28
19. Julian Barnes, *Levels of Life* (New York: Alfred Knopf, 2013), 9, 35-36, 67.
20. Andrei Terian, “The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu’s Solenoid,” *Life Writing* (2020): 1-18.

Bibliography:

- Dix, Hywel. *Late Career Novelist: Career Construction Theory, Authors and Autofiction*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Guignery, Vanessa, and Ryan Roberts, eds. *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Huxley, Aldous. “Man and Nature.” *Texts and Pretexts*. London: Chatto & Windus, 1932.
- Huxley, Aldous. “Tragedy and the Whole Truth.” *Music at Night*. London: Chatto & Windus, 1931.
- Krauss, Nicole. “Interview with Nicole Krauss.” *Bold Type Magazine*. New York: Random House, 2002.
- Pamuk, Orhan. *Romancierul naiv si sentimental*. Bucharest: Polirom, 2012.
- Terian, Andrei. “The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu’s Solenoid.” *Life Writing* (2020): 1-18.
- Varga, Dragoș, and Ștefan Baghiu. “Theories of the Biographical Genres in Romanian Postwar Criticism.” *Transylvanian Review*, vol. XXVIII, Supplement No. 1 (2019): 33-43.



EPISTOLARY NARRATIVES AND THE 'PRIVATE SPHERE' IN THE EIGHTEENTH- CENTURY ENGLISH NOVEL

Mirela PETRAȘCU

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: mirela.petrascu@ulbsibiu.ro

EPISTOLARY NARRATIVES AND THE 'PRIVATE SPHERE' IN THE EIGHTEENTH-CENTURY ENGLISH NOVEL

The aim of the present paper is to investigate the ways in which some eighteenth-century English novelists simultaneously endorsed and challenged the narrative conventions of realism, by recourse to the epistolary technique and to a choice of narrators and narrative situations that conformed to the conventions of 'domestic fiction' and by resorting to irony and intertextual parody, respectively.

Keywords: verisimilitude, epistolary technique, private sphere, irony, parody.



It is widely acknowledged that the eighteenth and nineteenth centuries were the great centuries of the realistic novel in English literature, with 'prescriptive realism' and 'verisimilitude'¹ as the narrative conventions that writers availed themselves of most often in the eighteenth century while denying, "whether explicitly or implicitly, the fact that they were writing novels (or 'romances')."² These narrative conventions were still powerful in the nineteenth century and they became the literary norm in the Victorian Age, the most illustrative example being that of Charles Dickens who, in writing his novels, often relied on his readers' response to previously written chapters.

As a literary convention, verisimilitude cannot neglect public opinion, which would have been a key element in the readers' acceptance of the new literary species in its early days. According to Michael Seidel, the main focus of the realistic novel in eighteenth-century England was a "a concentration on daily life in particularized settings; a sense of information and immediacy; conventions of behavior that would appear, at least to a reading audience, as part of its recognizable world."³ Similarly, in Elizabeth Ermath's opinion, authorial omniscience was meant to inspire belief and, in this respect, the 'author as nobody', standing above the text, was conceived, in the age of realism, as "the power to mediate what seems unrelated, [...] the power of collective/collected perception that creates realism's common horizon in time and

its rationalization of consciousness."⁴

However, many of the novelists of the early age of realism in England did not employ the 'author as nobody' as part of their narrative technique, but resorted instead to the ploy of letter writing, at a time when realism was yet to prove reliable and the use of the third person would have been more instrumental in ensuring the truthfulness and trustworthiness that the still reluctant readers of the time expected of a novel. Whether it was because of what Margaret Ann Doody called the 'early repudiation of the new species', stemming from its identification with the 'superficial' romance, or because some of the novelists reacted against the moralism and didacticism imposed on their creative enterprise in an age still imbued with Puritan morality, the eighteenth century was, perhaps more than the following one, an age of experimentation with novelistic narrative techniques, many of which would not, as per traditional accounts, fall within the definition of realism as a mode of representation.

Nevertheless, the norms of realism may be detected in most of the eighteenth-century English novels, but they become more problematic since, as part of their narrative enterprise, some authors challenged them, thus rendering their novels 'oppositional discourses'.⁶ The novels subject to analysis in the present paper differ in many ways – Richardson's *Pamela* (1740) became an iconic book, Jane Austen's *Love and Freindship* (1787 to 1793) was rather obscure subsequent to its publication and

gained fame only later, in the light of feminist interpretations, while the authorship of Henry Fielding's *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741) was deliberately withheld, to be merely guessed at on its publication and identified with precision only in the twentieth century.⁷ However, despite the differences in terms of narrative discourse and critical reception, they do share an extremely finely tuned blend of the narrative conventions of realism and a blatant, at times, challenge of the 'prescriptive realism' that was prevalent, according to Doody, in the eighteenth-century critical discourse.

The novels were written in tune with the notion of 'prescriptive realism', which "had the strongest hold in English fiction."⁸ They are also novels that fall within the category of 'domestic fiction', a term to which Doody ascribed two meanings, one denoting "the novel of the home, of the drawing room, the women's domestic sphere" and the other pertaining to the deployment of the novel/s "in the capital or the provinces", the latter making the realistic English novel "nationally in-turned."⁹ In tune with the notions of realism and domestic fiction, but also with the moralism incumbent in the eighteenth-century class-divided English society, Samuel Richardson's novel *Pamela* (1740) advanced the idea of verisimilitude in the very title/subtitle:

"Pamela: or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel, to her Parents. Now First Published in order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of both Sexes. A Narrative which has its Foundation in Truth and Nature; and at the same time that it agreeably entertains, by a Variety of curious and affecting Incidents, is entirely divested of all those Images, which, in too many Pieces Calculated for Amusement only, tend to inflame the Minds they should instruct (1740)"¹⁰.

It was by means of this lengthy, digressive title/subtitle that the readers were assured, from the very beginning, that the text would match their horizon of expectation, by the idea, prevalent at the time, that virtuous behavior, albeit in the case of a servant maid, would not go unrewarded, and that the text would confirm, and conform to, their shared cultural assumptions. Richardson's novel was an early example of the way in which the ideology of realism in literature influenced the writing of a novel. In order to have it accepted by editors and readers alike, the writer adopted particular narrative strategies, thus adapting the narration to the expectations of the public. *Pamela* was written as the typical, in many ways, story of a young servant girl; moreover, the fact that it was a story that Samuel Richardson himself had once heard, along with the mixture and profusion of realism and sentimentality, immediately granted it the air of truthfulness expected of novels at the time.

According to Ernest Baker, "*Pamela* was exactly the sort of book that Richardson's grave and tender-hearted contemporaries were waiting for. Everybody read it, without distinction of class, everybody in polite society was prepared

to talk about it. [...] It was recommended from the pulpit. In less than six months it had gone into a fourth edition."¹¹ Richardson's novel owed its success precisely to the fact that it mirrored the mentality of the time, largely derived, according to Doody, from "previous repudiations of the emerging genre"¹², as well as from its simultaneous, albeit timid, acceptance, provided it was written as a serious, instructive text, featuring stories of virtue and morality.

Part of the set of conventions of 'prescriptive realism' was the fact that the literary text had to include elements that were reflective of the conventions of the time. The readers were expected to immediately resonate with the novel, which presumably mirrored their lives or the lives of those who were above or below them in social rank, but part of the same society and subject to the same social conventions. In *Time and Narrative*, Paul Ricoeur (1985) called this process 'reconfiguration' and defined it as the writer's redeploying the elements of the text according to the readers' horizon of expectations, in tune with their own social and cultural background and with their own patterns of conceiving life. Similarly, Elizabeth Ermath claimed that, in the realistic narratives of the time, a fundamental idea took shape, namely that

"the medium of creation extends from [...] the page into our actual space and time [...]. In addition, this aesthetic invitation comes inscribed with a promise that realistic convention gives us a power of generalization that will enable us to subsume or eradicate whatever is inexplicable or mysterious."¹³

Richardson's novel was written in anticipation of the readers' expectations. Thus, the title (*Pamela, or Virtue Rewarded*) was suggestive of the happy ending and the readers of the time were assured from the start that the novel would end in marriage. Marriage was the desired outcome in a novel and the 'marriage plot' would become a recurrent narrative convention in the novelistic discourse of the eighteenth and nineteenth centuries. Moreover, the protagonist, Pamela, never openly criticized her master, who, in spite of his initial vile behavior, would remain the embodiment of the upper classes, whom a servant girl had to respect. And indeed, according to Ernest Baker,

"[Pamela] is obviously an epitome of the excellences dearest to the Puritan mind. She stands there to enforce a lesson, not, unfortunately, the beauty of goodness, but what through Richardson's matter-of-factness looks too much like the policy of being honest. She has her vanities and weaknesses, however, which save her from being too offensive a paragon: in truth, she is often a minx, who certainly does not fascinate the reader of a different epoch as she did the friends of Mr. B. and lovers of sensibility in 1740. But it can be said with more appropriateness of Pamela than the poet Young said of the more ambitious but less successful figure of Lovelace: "'Tis the likeness and not the morality of a character we care about." Her self-portrait



betrays an infinity of those tiny, almost imperceptible touches of nature, the quirks of temperament, the feminine foibles, that Richardson had been quietly observing all his life, which slip unconsciously from her pen when the didactic purpose has for the moment been forgotten. Pamela was the first creation of that kind in our literature, and, however much we may criticize and even dislike her, there is no challenging her perfect life-likeness.”¹⁴

In *Pamela*, the narration is based on the use of the epistolary technique. Prior to the publication of the novel, Richardson had already established a reputation as a commissioned letter writer and he used his experience to portray life-like characters who would appeal to his readers. Richardson explained his choice of style in the *Post-script* to *Clarissa*, his other famous novel, published in 1748:

“The author thinks he ought not to prescribe the taste of others; but imagined himself at liberty to follow his own. He perhaps mistrusted his talents for the narrative kind of writing. He had the good fortune to succeed in the epistolary way once before. A story in which so many persons were concerned, either principally or collaterally, and of characters and dispositions so various, carried on with tolerable connection and perspicuity, in a series of letters from different persons without the aid of digressions and episodes foreign to the principal end and design, he thought had *novelty* to be pleaded for it: and that, in the present age, he supposed would not be a slight recommendation”¹⁵

The epistolary technique is neither third-person objective, authorial/authoritative, nor traditional first-person subjective, narration. With the appropriate hindsight, contemporary readers might question the novelist’s choice of the epistolary technique in the narrative process of *Pamela* to the detriment of either the fully trustworthy realistic third-person narration or of the relatively trustworthy first-person one. Yet, by resorting to the apparently least trustworthy narrative technique, Richardson may have, in fact, chosen the most reliable narrative approach in an attempt at making his female protagonist endorse the ideology and the social conventions of the time.

In the traditional realistic novel, the third-person/omniscient narrator grants objectivity to the narration, while choosing, or at least having the freedom to choose, what to reveal and what to hide in the narrative process, thus rendering the truth of the narration objective. While being involved or non-involved, the omniscient narrator may, and usually does, manipulate the events, the characters and the audience alike. By contrast, in the realistic novels written in the first person and characterized by narrative subjectivity, the narrator will choose to reveal almost everything in his/her narrative enterprise (as Jane Eyre, the subjective, first-person narrator of the eponymous novel would do almost a century later), revealing not necessarily an objective truth, but rather a symbolic, private one. In doing so, however, the same first-

person narrator has the liberty to emphasize certain facts and to leave out less propitious ones. In this sense, much like in the third-person narration, he/she may manipulate the events and the audience, but cannot manipulate the main character (him/herself) who, by being involved, wants to prove something to the readers and must therefore be revealed in his/her most honest and sincere narrative stance.

In the first-person type of narration, the events may be, and usually are, narrated after they occurred and the audience is presumed and taken into consideration (the character/narrator often addresses the readers, as, once again, the emblematic Jane Eyre would do). In this type of narration, the narrator may have an omniscient perspective over the events and over the characters, but not over the audience which, albeit often addressed, remains unknown and outside the text. By contrast, in the epistolary novel the narrator lacks an omniscient perspective over the events in their entirety (as they are narrated while they are unfolding, in the case of *Pamela* under the form of letters to her parents and diary entries).

In the epistolary novel, the narrator also lacks an omniscient perspective over the characters (which are still developing as part of the unfolding plot) and over the audience, be it an intra-textual or an extra-textual one. While the existence of an intra-textual audience (the readers of Pamela’s letters) is taken for granted, its reactions and response to the narrated text (the letters) cannot be anticipated, whereas the extra-textual readers (the readers of the novel proper) are not even imagined, for, had they been, the letters would not have been written or they would have lacked the air of sincerity that placed the female narrator in a highly vulnerable position.

From this point of view, the epistolary type of narration ensures a higher degree of truthfulness, because the narrator lacks the omniscient perspective over the readers, a perspective that does exist in the first-person type of narration, where it engenders a narrative situation that allows the narrator to leave out or modify certain events to his/her advantage. The epistolary type of narration leaves the narrator exposed and more vulnerable in revealing the subjective truth of his/her soul. It grants the extra-textual readers an omniscient perspective over the text, over the characters and over the narrator, thus rendering the narrator more reliable and trustworthy than both the third-person narration and the first-person one.

By employing this narrative technique, Richardson must have wanted *Pamela* to be received as a believable, albeit not frequently encountered, life-situation, given the marital rewards that proper behavior bestowed on young women irrespective of social standing, but also the slight possibility of a gentleman’s marriage to his servant maid. In this respect, *Pamela* may not necessarily have been imitation of reality, but it definitely posited the possible, if less probable, ‘what if’, indirectly forcing the readers into a ‘willing suspension of disbelief’ and adding a slightly ironic margin to Richardson’s intended seriousness of the narrative approach.

However, there are contemporary interpretations of

Richardson's novel that unquestioningly point to the artificiality of Pamela's character, casting doubt on the notion of verisimilitude as it was professed in the eighteenth-century narrative theory. Thus, according to Myra Jehlen, *Pamela* "represents the beginning of a new form to deal with a heroine as a novelistic construct, unlike the traditional view of a female character as defined by her vulnerability".¹⁶ Thus, Pamela's "triumph" represents the symbolic "defeat of Mr. B.", with her individualism as a would-be member of the middle-class "[evolving] at the cost of his" as a proper representative of the middle-class. In this sense, Jehlen identified a contradiction, among the writers of the time, "between the art and the politics of the sentimental novel, at the point where they confronted the tradition in which they were writing and, for political reasons, they refused to perpetuate the image of the seduced and abandoned heroine, replacing it with the good girl who resists to the end."¹⁷ In Richardson's case, the former narrative instance can be detected in *Clarissa*, while the latter is characteristic of *Pamela*.

Regardless of such interpretations, in writing *Pamela*, Richardson must have willingly endorsed the prescriptive realism of the eighteenth century. This stance is obvious in his choice of the epistolary technique as a means of validating a feminine narration deriving from the protagonist's physical and symbolic entrapment in the 'private sphere', in the narrator's (letter writer's) addressing a limited, yet judgmental, audience and, last but not least, in the enlargement of the same 'private sphere' in order to incorporate other narrators (readers and writers of letters as well) meant to fulfill the role of external, presumably objective, observers of the protagonist's turmoil and endeavors.

According to the above-mentioned contemporary interpretations, the first letters revealed Pamela as powerless, whereas the subsequent ones revealed her as eventually rewarded for her 'tenacious virtue' (which might, and should, be read as 'virtuous tenacity') with a husband, a household and a higher social status. By advancing a different reading of the novel, Jehlen concluded that Pamela should by no means be regarded as a victim, but as a pragmatic girl, one who was "careful, controlled, certain of her values, unwilling to be victimized"¹⁸, therefore able to emerge triumphant in the end.

It was not only in twentieth-century critical interpretations that the idea of verisimilitude in the novel was challenged. Richardson's contemporary, Henry Fielding, simply reversed the social paradigm of *Pamela* in his burlesque novel published in 1841, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*. In it, the same character, called Shamela, was portrayed as a hypocritical woman, whose only aim was marriage. Published one year afterwards, in 1742, *Joseph Andrews* was also, in many ways, an intertextual approach to *Pamela*, both novels reflecting Fielding's revolt at what he considered the artificiality of Richardson's character. In the Preface to *Joseph Andrews* Fielding claimed, as an indirect reference to Richardson's *Pamela*, that it was the writers' vanity that made them create ridiculous and unbelievable characters, an allegation that was, in fact, an attack at the very ideology of

realism in the eighteenth century.

According to Wallace Martin, Fielding exposed the narrative conventions of *Pamela* through parody, whereby discrepancies would arise between the modes of presentation in the two novels. Paul Ricoeur called this type of intertextual rewriting of a realistic novel 'verisimilitude as parody and/or irony'. As both novels were written in the realistic mode, both presumably imitated real life situations and people, therefore the readers would invariably be estranged from either one of the two 'realistic' texts. Invoking Shklovsky's concept of 'defamiliarization', Wallace Martin argued that, by exposing the discrepancies between the (same) characters of two novels with the same plot, by shedding doubt on the notion of 'realistic' imitation of life, the writers who resorted to this ploy showed that the stories were "not imitations of reality"¹⁹, for, if they were compared to the real world, one of the characters (Pamela or Shamela in this particular case) would turn out to be unbelievable. Thus, as Martin suggested, by undermining the notion of 'verisimilitude', Fielding showed that the 'life-likeness' of the realistic mode of writing depended on narrative rules alone and was merely "an artificial effect", to be achieved by the writer's appropriation of a particular set of narrative conventions.²⁰

It was precisely this set of narrative conventions that Jane Austen also challenged in her juvenilia. Written from 1787 to 1793, *Love and Freindship* was, as the subtitle (*A Novel in a Series of Letters – Deceived in Freindship and Betrayed in Love*) suggested, a parody of the false narrative conventions that had shaped women's lives since the beginning of the eighteenth century. In sharp contrast to her later novels, in which she "[undertook] the domestic subject matter congenial to the consensus of realism, with its emphasis on common time and common understandings"²¹, in *Love and Freindship* Austen criticized, in a more or less overt manner, the rigid morals, the flimsy occasional escapes from the social conventions of the time, but also "the overvaluation of love, the miseducation of women, the subterfuges of the marriage market, the rivalry among women for male approval, the female cult of weakness and dependency, the discrepancy between women's private sphere and public (male) history."²²

Austen's *Love and Freindship* apparently veers from the fiction of the 'private sphere', written for and about women, as the two female protagonists travel with their husbands or, when their husbands are amiss, take the liberty of travelling by themselves in search of them. But, in the assumed flight from both the comfort and the confinement of the private sphere, the two protagonists embark on a journey with picaresque overtones, even if their endeavors are narrated with an air of derision and in too intimate a manner for the narrative to be taken seriously. The picaresque novel of the eighteenth century hardly portrayed respectable young girls of the upper classes or of the gentry, but focused instead on the unfortunate or on the marginalized. In allowing her female protagonists to flee the private sphere and to travel unaccompanied as far as Scotland and back, Austen challenged both the rigid social and narrative conventions of the time and the way in which



superficial young ladies/readers internalized them or reacted against them.

But it was precisely by resorting to irony that Austen played her card of challenging conventions, perhaps more blatantly than she would do in her later novels, where she actually seemed to fully endorse them. Although not written for the public at large but for her family alone, Austen's early novel is innovative inasmuch as it endorses Wallace Martin's allegation (with regard to Fielding's intertextual approach to *Pamela*) that verisimilitude in realistic novels is merely a narrative ploy. And indeed, while tackling the private sphere from a woman writer's perspective, *Love and Freindship* can be read both as a combination of Richardson's *Pamela* and Fielding's *Shamela* and as a woman writer's response to, and intertextual rewriting of, what she considered to be the superficial literature for and about women at that time.

Nevertheless, in writing *Pamela*, Richardson must have firmly believed in the trustworthiness of the epistolary technique, both in terms of revealing the essence of a character/narrator and in terms of an accurate deployment of the plot. Referring to his later novel, *Clarissa*, he emphasized the idea that letters were a more insightful way of rendering the protagonist's inner turmoil in a novel:

"Much more lively and affecting ... must be the story of those who write in the height of a *present* distress, the mind tortured by the pangs of uncertainty [...] than the dry, narrative unanimated style of a person relating difficulties and danger surmounted, can be [...] the relater perfectly at ease, and if himself unmoved by his own story, not likely greatly to affect the reader."²³

The differences between Richardson's *Pamela* and Austen's *Love and Freindship* may be identified precisely in the urgency and immediacy of the narrative pace, in the lack of perspective stemming from one's writing in the urge of the moment in the former, as opposed to the elaborate, cautionary writing of letters with the hindsight of mature age, in the latter. Austen began her epistolary novel with an emphasis on the flimsiness of the four characters (the two young women who became best friends the minute they set eyes on each other and their husbands), deployed the events of the plot at an alert pace, with dramatic events succeeding one another so speedily that they eventually lost all drama and, in doing so, rendered the two female protagonists insensitive to serious life matters and oversensitive to superficial ones. In this respect, the way in which the two young female protagonists superficially internalized their experiences during their flight from home is consonant with, but also an ironic inversion of, M. M. Bakhtin's 'device of not understanding' that characterizes the protagonist/s of picaresque fiction.

In many ways, Austen's novel is resonant with the assumed superficiality of *Shamela*, but, in the final letters, it is consonant with the intended seriousness of approach of *Pamela*. Whereas in *Pamela* the epistolary style is defined by inwardness, with the protagonist craving the security (and confinement) of the

'private sphere' in the solitude of her almost diary-like letters to her parents, in *Love and Freindship* the epistolary style is defined by outwardness. The cautionary letters are written by the mature Laura and are addressed to a young woman whom she warns against the flight from the security of the same 'private sphere':

"Letter 3rd. Laura to Marianne/ As the daughter of my most intimate friend I think you entitled to that knowledge of my unhappy Story, which your mother has so often solicited me to give you..."²⁴

Love and Freindship largely endorses *Pamela*'s compliance with social conventions, in the sense that young women, irrespective of social rank and class, are advised not to step out of the 'private sphere' and cautioned that, should they do so, it would be at their own expense. What Laura's letters to the young, inexperienced daughter of her friend suggest, is that stepping out of the realm of the domestic, as she and her best friend heedlessly did as inexperienced young girls, will not bring her true liberation. At the end of the eighteenth century, women's confinement to the 'private sphere' was still a stronghold of social life and one's choice of ignoring the status quo (the family inheritance, parental control and the status provided by an arranged marriage) could not, as yet, be ignored.

The novel equally posits one's acceptance and rejection of the entrapment in the conventional roles ascribed to women, as the two young protagonists, Laura and Sophia, are what the readers of the time might have called emancipated women, flimsy and superficial, heedlessly entering dramatic situations the consequences of which they do not anticipate or acknowledge. When they flee with their husbands, they symbolically flee their enclosure into the private sphere of home, but they do it on a whim, not as a result of mature consideration, ignoring the consequences of their actions altogether.

The letters are written by Laura, who retrospectively describes the events that marked her youth. They are written with an emphasis on communication, as their sender is aware of the generation gap that might prevent the young addressee from receiving the message as intended. Consequently, the narrative pace is accelerated and the air of superficiality is preserved so as to appeal to a younger generation, but what lies at the core of the letters is the idea that one should acknowledge the establishment and be aware of the fact that women cannot escape it, a theme tackled seriously in all of Austen's later novels. However, there is a certain ambiguity regarding the maturity of the narrator/letter writer for, although advanced in age, Laura has apparently remained a superficial woman. There is a certain degree of superficiality in her letters that is reflective of a youthful outlook on life, but there is also authorial derision, suggestive of a more mature view, but one subtle enough to be left to the readers of the letters to discover.

Perhaps it was not a coincidence that Mary Wollstonecraft's

A Vindication of the Rights of Woman, the founding text of feminism, was published in 1792. Whether Austen was familiar with it or not, her novel was resonant with the author's allegation that women had been taught for centuries to be something other than their nature, a theory that preceded the famous 'nature vs. culture' debate of the feminist project. In spite of the air of derision that pervades the letters in Austen's novel, there is a hint at a possible, albeit limited, escape for women. What Laura emphatically advises young Marianne to do is to get a voice, to speak her mind, instead of giving in to induced notions of female frailty, and this may indeed have been the only liberty that women could indulge in at the time:

"My beloved Laura (said she to me a few hours before she died) take warning from my unhappy End & avoid the imprudent conduct which has occasioned it ... beware of fainting fits ... Though at the time they may be refreshing and Agreeable yet believe me they will in the end, if too often repeated and at improper seasons, prove destructive to your Constitution ... My fate will teach you this ... I die a martyr to the loss of Augustus ... one fatal swoon has cost me my Life ... Beware of swoons dear Laura ... A frenzy fit is not one quarter so pernicious; it is an exercise to the Body & if not too violent, is I dare say conducive to Health in its consequences – Run mad as often as you chuse; but do not faint' – [...] These were the last words she ever addressed to me ... It was her dieing Advice to her afflicted Laura, who has ever most faithfully adhered to it".²⁵

By her extensive use of irony, Austen resorted to another way of dismantling the ideology of realism, shedding doubt on the notion of 'verisimilitude'. What the cautionary letters of her protagonist suggest is that, far from being a fictional rendering of eighteenth-century young middle-class women's lives, the letters are rather words of advice against one's entrapment in traditional roles and, more importantly, against one's attempt at escaping the symbolic 'drawing-room' and the 'private sphere' at a time when the 'public sphere' was reserved for men only.

In comparing the narrative styles of the three writers, Miriam Allott claims that "the wit and politeness which color with refinement [Fielding's] crudest scenes and thereby add to their comic effect are quite alien to the style of his great contemporary, Richardson", who "supplements by an attractive immediacy and realism what he lacks in ease and elegance".²⁶ On the other hand, Allott believes that what

Fielding and Austen share are "irony, concealments and withdrawals", so that "both their methods leave us wondering whether the peculiar force of their irony does not after all depend much less on the firmness of their moral beliefs than on the vividness with which they recognize the existence of ambiguity, contradiction and anomaly."²⁷

The epistolary style was by no means an innovation of the eighteenth century. When he analyzed autobiographical narration in ancient literature, Bakhtin discussed the relation between the 'familiar letter' and the 'drawing-room rhetoric', positing that the epistolary style emerged when "the shaping of a life into a biography – success, happiness, merit – began to lose their public and state significance and passed over to the private and personal plane [...] into the drawing-room world".²⁸ The English narratives of the eighteenth century reshaped the expanse of the initial narrative attempt. In writing in tune with 'prescriptive realism' and with the new conceptualization of the 'private sphere', the English novelists of the eighteenth century confined the epistolary narratives of the drawing-room world to the 'private sphere' alone, perhaps slightly trivializing the importance of the genre by repositioning the focus of the narrating 'I' from men to women, from the public sphere to the private one.

Nevertheless, the epistolary novel of the eighteenth century did not completely veer from the original epistolary narratives invoked by Bakhtin, in that it still emphasized "a new relationship to one's own self, to one's own particular 'I' – with no witnesses, without any concessions to the voice of a 'third person'."²⁹ Moreover, with its emphasis on the confinement to the 'private sphere' as the women's sphere alone, it did secure a special emotional connection between the readers and the protagonist, given both the degrees of solitude in the use of the first person and the unintended intimacy generated by the act of reading letters addressed to an audience which the readers are not actually part of. It is a kind of emotional sympathy that might be achieved in reading *Pamela*, the novel in which the sincerity of the protagonist is apparently unquestionable. It might also be achieved in *Love and Freindship*, were it not for the pervasive use of irony that eventually estranges the readers from the experience of reading this particular epistolary novel in the same key. Much like Fielding's *Shamela*, Austen's *Love and Freindship* can be read as an 'oppositional discourse', as a parody of the well-made epistolary novel and of the conventions of the realistic novel and as an illustration of the ever-shifting nature of the novel, a species constantly reinventing not only itself, but also the very rules that define it.

Notes:

1. Margaret Ann Doody, *The True Story of the Novel* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1997), 288 *et passim*.
2. Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1986), 43.
3. Michael Seidel in Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel* (London: Hodder Arnold, 2005), 17.
4. Elizabeth Ermath, "Realism and the English Novel", in *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, ed. Martin Coyle *et al.* (Detroit and New York: Gale Research Inc. Routledge, 1991), 571.
5. Doody, *The True Story of the Novel*, 262.



6. Martin, *Recent Theories of Narrative*, 40 et passim.
7. Ernest A. Baker, *The History of the English Novel. Volume 4. Intellectual Realism: From Richardson to Sterne* (London: Barnes and Noble, 1936, reprinted 1976), 87.
8. Doody, *The True Story of the Novel*, 292.
9. *Ibid.*, 278.
10. Samuel Richardson in Ernest A. Baker, *The History of the English Novel. Volume 4. Intellectual Realism: From Richardson to Sterne* (London: Barnes and Noble, 1936, reprinted 1976), 30.
11. Baker, *The History of the English Novel. Volume 4. Intellectual Realism: From Richardson to Sterne*, 31.
12. Doody, *The True Story of the Novel*, 260 et passim.
13. Ermath, "Realism and the English Novel", 568.
14. Baker, *The History of the English Novel. Volume 4. Intellectual Realism: From Richardson to Sterne*, 28.
15. Richardson in Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1965), 256-57.
16. Myra Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism", in Robin Warhol and Diane Herndl-Price (eds.), *Feminisms: An Anthology* (New Brunswick and New Jersey: Rutgers University Press, 1991), 90.
17. Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism", 90.
18. *Ibid.*, 91.
19. Martin, *Recent Theories of Narrative*, 47-48, 180.
20. *Ibid.*, 47-48.
21. Ermath, "Realism and the English Novel", 569.
22. Sandra Gilbert and Susan Gubar (eds.), *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English* (New York and London: W. W. Norton & Co., 1985), 207.
23. Richardson in Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, 256.
24. Jane Austen, *Love and Freindship*. In Sandra Gilbert and Susan Gubar (eds.), *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, 209.
25. Austen, *Love and Freindship*, 227.
26. Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1965), 223.
27. Allott, *Novelists on the Novel*, 223.
28. Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1994), 143.
29. *Ibid.*, 145.

Bibliography:

- Allott, Miriam. *Novelists on the Novel*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1965.
- Austen, Jane. "Love and Freindship." In *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, edited by Gilbert, Sandra and Susan Gubar, 209-232. New York and London: W. W. Norton & Co., 1985.
- Baker, Ernest A. *The History of the English Novel. Volume 4. Intellectual Realism: From Richardson to Sterne*. London: Barnes and Noble, 1936 (reprinted 1976).
- Bakhtin, M. Mikhail: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Doody, Margaret Ann. *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- Ermath, Elizabeth. "Realism and the English Novel." In *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, edited by Martin Coyle et al. Detroit and New York: Gale Research Inc. Routledge, 1991, pp. 565-575.
- Fielding, Henry. *'Joseph Andrews' and 'Shamela'*. London: Oxford University Press, 1999.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar, eds. *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. New York and London: W. W. Norton & Co., 1985.
- Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel*. London: Hodder Arnold, 2005.
- Jehlen, Myra. "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism." In *Feminisms: An Anthology*, edited by Robin Warhol and Diane Herndl-Price, 75-95. New Brunswick and New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- Richardson, Samuel. *Pamela*. London: Penguin, 1981.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative. Volume 2*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Wollstonecraft, Mary. "A Vindication of the Rights of Woman" (original 1792). In *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, edited by Sandra Gilbert and Susan Gubar, 144-157. New York and London: W. W. Norton & Co., 1985.

EMILY DICKINSON ET CIORAN – LES RESSORTS POÉTIQUES D’UN DIALOGUE À TRAVERS LE TEMPS

Dumitra BARON

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Române
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: dumitra.baron@ulbsibiu.ro

EMILY DICKINSON AND CIORAN - THE POETIC SPRINGS OF A DIALOGUE THROUGH TIME

This article focuses on the poetic spring of the relationship between the texts of Cioran (1911-1995) and the poems of Emily Dickinson (1830-1886) from the perspective of comparative literature and of the po(ï)etics. Taken into account are the main reasons that explain Emily Dickinson’s appearance in Cioran’s creative space. We are also interested in the similarities between the two authors in writing the self and the world, identity being a major element in this respect.

Keywords: fragmentary writing, intertextuality, writing of the self, Emily Dickinson, Cioran



Cioran, écrivain hanté jusqu’au désespoir par l’*inconvenient d’être né*, exprime à travers tous ses écrits sa « soif de pérégriner à travers les littératures et les philosophies, de les dévorer avec une ardeur malade »¹. Le regard vers d’autres horizons, la tentation de l’« ailleurs », pourront être mieux analysés dans les rapports qui s’instaurent entre les textes cioraniens et la littérature anglo-américaine (dont le trait le plus important, aux yeux de Gilles Deleuze², réside dans cette exploration de la « fuite » et du repli sur soi). L’interrogation³ sur la portée de cette nouvelle coordonnée correspond à la perspective que l’auteur a sur son existence qui reste ancrée sur un élément définitoire (évident d’ailleurs dans le petit fragment mis en exergue) : *la fuite de soi*. Cette *fuite de soi*, s’accompagnant aussi d’une véritable *fuite en soi*, s’avère être l’un des éléments clés de la préoccupation constante de Cioran pour Emily Dickinson. Celle-ci figure parmi les poètes romantiques qui fascinent, voire bouleversent⁴ Cioran non seulement par leurs œuvres et par leurs esthétiques, mais aussi par leurs existences très discrètes.

Il déclare ouvertement son obsession pour elle dans un entretien avec Gerd Bergfleh en 1984, lorsqu’il se réfère aux poètes qui se cachent derrière leurs créations : « Prenons Emily Dickinson que j’admire, non, que je vénère. Elle ne cesse jamais de parler d’elle-même. Le poète objectif n’existe pas et ne peut pas exister. Le ‘je’ est omniprésent dans tout poème. »⁵

Si Cioran assigne une fonction d’une extrême importance

aux poèmes d’Emily Dickinson, c’est parce qu’il voit dans sa « personne » une sorte de compagnon spirituel, comme Shakespeare ou Dostoïevski, pouvant partager dans sa compagnie (qui lui paraît presque réelle) tous « ses moments d’angoisse »⁶. L’état d’admiration est si grand que l’écrivain est capable de renier tous les autres poètes : « Je donnerais tous les poètes pour Emily Dickinson. »⁷

Cioran explique les raisons de son engouement pour l’écrivain américain et décrit cet état de passion comme un « attachement » qui survient avec la même force que son « emballement » pour Rilke⁸. Cioran se sent si familier avec le monde dans lequel celle-ci avait vécu ainsi qu’avec le monde décrit dans tous ses poèmes. Il n’ose pas se considérer comme l’égal de Dickinson, considérant qu’il lui manque l’audace et l’énergie de rester fidèle à sa *solitude* (unique moyen pour mieux pénétrer dans l’univers d’Emily Dickinson).

Dans un entretien avec Jean-François Duval, datant de 1979, Cioran parle de Nietzsche et d’Emerson et avoue avoir commencé à lire les aphorismes de ce dernier, non seulement à cause de la forme d’écriture qu’il aimait pratiquer lui aussi, mais comme une sorte de lecture obligatoire inspirée par Emily Dickinson. En effet, Ralph Waldo do Emerson représentait l’un des artistes que celle-ci lisait et fréquentait assidûment : « Et par exemple je me suis intéressé beaucoup à la poésie d’Emily Dickinson, une très grande poétesse, énorme ! qui lisait beaucoup Emerson. J’avais un culte pour elle – je l’ai toujours.



J'aurais donc dû lire Emerson. »⁹

Mais la fascination de Cioran dépasse le niveau ontologique, l'écrivain empruntant certains modèles d'écriture fragmentaire à la Emily Dickinson. Il en conçoit même un genre hybride, né du domaine de la philosophie et de la littérature, son rêve étant de « construire un système philosophique avec des raccourcis à la Dickinson »¹⁰, se proposant même de faire « un livre composé de fragments, de notes, d'aphorismes uniquement »¹¹. En même temps, les formules des poèmes ou des lettres d'Emily Dickinson s'installent dans son écriture, par le biais de divers procédés intertextuels, comme la citation, l'allusion, la référence, voire la traduction. Par exemple, dans des expressions comme : « Funérailles perpétuelles de l'esprit »¹² ou « Promenade funèbre : je portais le deuil de mon esprit. »¹³, nous identifions aisément les traces du vers dickinsonien (« I felt a funeral in my brain »¹⁴),

En 1960, Cioran inscrit dans les pages de ses *Cahiers* une citation d'Emily Dickinson à l'égard de Dieu, citation donnée en original et juxtaposée comme apposition au nom propre, marquée typographiquement par des guillemets, et suivie par la référence. Nous identifions à la page 828 des *Cahiers* (dix ans plus tard) une affirmation que Cioran semble avoir conçue d'après le modèle de la première citation : « Dieu, 'our old neighbour', comme l'appelle Emily Dickinson. »¹⁵ Cette fois, l'auteur détourne la citation initiale jusqu'à obtenir son contraire : « Dieu, le grand Étranger. »¹⁶ Il s'agit d'un éloignement de l'écriture qui correspond parfaitement avec l'attitude cioranienne devant la divinité, son symbole même perdant sa qualité de proche, « voisin » (« old neighbour »), et devenant une sorte d'entité muette et distante à jamais, effet obtenu par l'emploi romantique de la majuscule (procédé dont se servaient les poètes romantiques et, selon leur exemple, Emily Dickinson ou Emily Brontë). La formule reprend non seulement la forme du dernier vers du poème 623 datant de 1890, « Of our old neighbor – God »¹⁷, mais la déforme au niveau sémantique et au niveau de l'ordre des mots. Si dans le texte d'Emily Dickinson Dieu est un être proche, semblable à « un voisin ancien », la nouvelle formule propose une divinité froide et éloignée. Dans l'original, le sujet (God) est postposé à l'apposition qui le détermine, « our old neighbour », tandis que le texte cioranien inverse visiblement cet ordre. En partant de la citation en anglais, l'écrivain recrée une formule qui reprend approximativement le contenu de l'original, tout en constituant pourtant un texte nouveau, son propre

texte. L'écriture conserve de cette façon la mémoire du texte original et la traduction devient une sorte d'écho de l'original⁸, comme on peut le constater dans l'exemple suivant qui illustre que l'effort de traduction est doublé par l'effort de création : « 'Who has not found the heaven below / Will fail of it above' (E. Dickinson) Le ciel est la récompense de ceux qui l'ont trouvé déjà ici-bas. »¹⁹

L'empreinte laissée par Emily Dickinson sur l'écriture cioranienne ne se résume pas uniquement à la reprise de certaines formules et de certains thèmes. Elle apparaît également au niveau formel, par l'emploi des majuscules « À la dérive dans le Vague, je m'accroche au moindre chagrin comme à une planche de salut »²⁰ ou des tirets : « Les événements, - tumeurs du temps... »²¹

Un autre niveau de similitude réside dans le penchant cioranien pour l'effacement total de soi, inspirée apparemment du modèle d'Emily Dickinson : « I'm Nobody ! Who are you? »²² L'annulation de la personne, l'assimilation à la « personne », au rien, au zéro, suppose une déformation de la perception des autres, une impossibilité de reconnaissance qui impliquerait la nécessité que l'autre devient lui aussi un non-être : « Are you Nobody, too ? » « S'ignorer », « s'effacer » ou « se jouer de soi » représentent selon Sylvie Jaudeau « autant d'attitudes qui ressortissent d'une volonté d'abdication de l'être au profit de l'existence, du sens au profit du style, de la personne au profit du personnage »²³. Le moi de Cioran est par conséquent « une construction changeante, faite d'une variété d'éléments changeants formant une unité de tension dramatique en développement »²⁴. Cioran est toujours à la recherche de la meilleure formule de soi et de son existence. Il cherche des syntagmes ou des mots qui le définissent le plus succinctement possible, aspirant ainsi à « une sorte d'évanouissement dans le Mot »²⁵.

Selon le modèle du poète Emily Dickinson, Cioran semble favoriser une « écriture de l'urgence, de la sensation, destinée à fixer des vertiges »²⁶. Il refuse le débordement, l'expressivité, la « spontanéité » qui constituent la parole poétique afin de privilégier la formule en apparence impersonnelle, formule qui se révèle porteuse d'ambiguïtés et de multiples significations. Réclusion en soi, foi, doute, angoisse métaphysique, discrétion, dépouillement du langage, en voici autant de coordonnées d'Emily Dickinson dans lesquelles Cioran trouvera de véritables lignes de vie et d'écriture.

Notes:

1. Cioran, *Exercices d'admiration* (1986), in *Ceuvres* (Paris: Gallimard, « Quarto », 1995), 1606.
2. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1996), 47.
3. Voir Dumitra Baron, *Variations po(i)étiques – Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran* (Sibiu, Cluj-Napoca: Editura InfoArt Media, Editura MEGA, 2011) et Dumitra Baron, *À travers le verbe – Cioran ou la hantise de la perfection* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2014).
4. « Relu quelques poèmes d'Emily Dickinson. Ému jusqu'aux larmes. Tout ce qui émane d'elle a la propriété de me bouleverser. » Cioran, *Cahiers. 1957-1972* (Paris: Gallimard, 1997), 198.
5. Cioran, *Entretiens* (Paris: Gallimard, « NRF Arcades », 1995), 152.

6. Cioran, *Cahiers*, 25.
7. Ibid., 34.
8. Ibid., 63.
9. Cioran, *Entretiens*, 42.
10. Cioran, *Cahiers*, 174.
11. Ibid., 690.
12. Ibid., 13.
13. Ibid., 83.
14. « Je sentis des funérailles dans mon cerveau ». Premier vers du poème 280, des 1775 qui ont été retrouvés à la mort d'Emily Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas H. Johnson, Boston, Little Brown, 1960, p. 128-129.
15. Cioran, *Cahiers*, 65.
16. Ibid., 828.
17. Ibid., 307.
18. Voir Lucien Hounkpatin, « Traces et Inscription », *Le Corps et l'écriture*, sous la direction de Claude Jamart et Vanni Della Giustina (Paris: L'Harmattan, 1999), 155.
19. Cioran, *Cahiers*, 174. « Qui n'a trouvé le Ciel – ici-bas – le manquera là-haut. » Poème 1544, Emily Dickinson, *Escarmouches*, choix traduit de l'anglais et présenté par Charlotte Melançon (Paris: La Différence, coll. « Orphée », 1992), 105.
20. Cioran, *Œuvres, Syllogismes de l'amertume* (1952), *Œuvres*, 776.
21. Ibid., 800.
22. Emily Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, poème 288.
23. Sylvie Jaudeau, *Cioran ou le dernier homme* (Paris: José Corti, 1990), 157.
24. Richard Shusterman, « Style et styles de vie : originalité, authenticité et dédoublement du moi », *Littérature*, n° 105, mars 1997.
25. Cioran, *La Tentation d'exister* (1956), *Œuvres*, 880.
26. Jaudeau, *Cioran*, 12.

Bibliography:

- Baron, Dumitra. *Variations po(i)étiques – Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran*. Sibiu, Cluj-Napoca: Editura InfoArt Media, Editura MEGA, 2011.
- Baron, Dumitra. *À travers le verbe – Cioran ou la hantise de la perfection*. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2014.
- Cioran. *Œuvres [Works]*. Paris: Gallimard, « Quarto », 1995.
- Cioran. *Entretiens [Interviews]*. Paris: Gallimard, « NRF Arcades », 1995.
- Cioran. *Cahiers. 1957-1972 [Notebooks. 1957-1972]*. Paris: Gallimard, 1997.
- Dickinson, Emily. *Escarmouches [Skirmishes]*. Choix traduit de l'anglais et présenté par Charlotte Melançon. Paris: La Différence, coll. « Orphée », 1992.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston: Little Brown, 1960.
- Deleuze, Gilles, and Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- Hounkpatin, Lucien. « Traces et Inscription ». In *Le Corps et l'écriture [The Body and Writing]*. Edited by Claude Jamart and Vanni Della Giustina. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Jaudeau, Sylvie. *Cioran ou le dernier homme [Cioran or the Last Man]*. Paris: José Corti, 1990.
- Shusterman, Richard. « *Style et styles de vie : originalité, authenticité et dédoublement du moi* » [*Style and lifestyles: originality, authenticity and a duplication of self*]. *Littérature*, n° 105 (mars 1997): 102-109.



LITTÉRAIRES ET SOCIOLOGUES: ENJEUX INTERDISCIPLINAIRES D'UNE REDÉFINITION DE LA LITTÉRATURE COMME DISPOSITIF D'INTELLIGIBILITÉ DU SOCIAL

Larisa BOTNARI

Universitatea din București; Universitatea Catolică din Leuven
University of Bucharest; Catholic University of Leuven
Personal e-mail: larissa.botnari@gmail.com

LITERATI AND SOCIOLOGISTS: INTERDISCIPLINARY ISSUES OF REDEFINING LITERATURE AS A SOCIAL
INTELLIGIBILITY DEVICE

In the context of what seems to be known in France as the “crisis of literature”, one of the solutions often put forward over the past two or three decades is to invoke the epistemic capacities of literary works, in order to argue their usefulness and legitimacy. Literature specialists, but also representatives of other fields of study thus speak of a sociological, historical or philosophical knowledge, which would be possible through literature. This situation brings to light the question of interdisciplinary relations in the French intellectual and academic field. This article proposes the analysis of such a confrontation between literary figures and sociologists, around the notions of implicit sociology of literature and novelistic sociology. We try to show, through the examination of the discussions on this subject between intellectuals such as Bernard Lahire, Jacques Dubois, Nathalie Heinich, etc., that the strong enhancement of literary works by the use of the idea of knowledge through literature could lead, in return, to critical questioning of the importance and legitimacy of literary studies.

Keywords: crisis of literature; sociology of literature; literary criticism; literary studies; knowledge through literature; implicit sociology; novelistic sociology.



« La littérature, pour quoi faire ? »

Dans le paysage intellectuel français et francophone, le tournant du XXI^e siècle littéraire semble marqué par un ressenti puissant de crise de la littérature, qui se déclinerait à plusieurs niveaux : dégradation des productions littéraires¹, désintérêt de la société pour la lecture², crise du statut épistémologique des études littéraires³, etc. Entre ces différentes perspectives, une question en particulier, dont Antoine Compagnon faisait le titre de sa leçon inaugurale au Collège de France en 2006, paraît synthétiser le fond même du problème : « La littérature, pour quoi faire ? ». En effet, plutôt que les querelles esthétiques ou les débats de méthode, qui avaient animé le champ intellectuel pendant la première moitié du XX^e siècle et jusque dans les années 1960-1970,

c'est la raison d'être même de la littérature, son utilité et son rôle dans le monde contemporain, qui se trouveraient de nos jours remis en cause. Cette question s'impose donc avec une certaine urgence, et le monde intellectuel est appelé à y répondre : « une réflexion franche sur les usages et les pouvoirs de la littérature me semble urgente à mener »⁴.

Or, dans leur diversité, les solutions apportées au « pour quoi faire ? » alarmant ont souvent en commun d'invoquer de potentielles vertus épistémiques de la littérature. Celle-ci apparaîtrait comme un mode de connaissance et une voie privilégiée d'accès à un certain type de vérité, que le discours scientifique serait parfois moins apte à faire découvrir. Contre une croyance courante dans la suprématie de la science comme seul dispositif de production d'un savoir authentique sur le monde, les littéraires, mais aussi des intellectuels appartenant

à d'autres univers de savoir, semblent avancer de plus en plus, ces quatre dernières décennies, le postulat de ce qu'il paraît désormais convenu d'appeler la « connaissance littéraire ». Des transformations subies par le roman à partir du tournant des années 1980, avec les désormais célèbres « retours » du sujet, du récit et du réel⁵, aux hypothèses toutes récentes d'un Alexandre Gefen, décrivant un « tournant esthético-éthique » de la littérature contemporaine comme « instrument de construction de soi, de réflexion morale aiguisée »⁶, en passant par les questionnements sur le sujet de sociologues, historiens ou philosophes⁷, les multiples entreprises actuelles de revalorisation d'un phénomène littéraire menacé par la crise pourraient être lues comme des matérialisations d'un même impératif, formulé exemplairement par Antoine Compagnon : « Aujourd'hui [...] c'est la connaissance littéraire qu'il s'impose à nous de défendre. »⁸

Ces efforts collectifs de réhabilitation des propriétés cognitives de la littérature, longtemps ignorées au nom d'un idéal d'autotélisme et d'intransitivité des textes cher à l'époque structuraliste, auraient pourtant pour conséquence non-négligeable la remise au jour d'un enjeu sensible, guère original, mais à portée toujours considérable : celui des rapports de la littérature et des études littéraires aux autres disciplines du champ des sciences humaines et sociales. En effet, si on admet désormais la légitimité du projet épistémique dont le discours littéraire serait porteur et si, en plus, cette reconnaissance vient de la part de disciplines comme l'histoire, la sociologie ou la philosophie, attachées à trouver dans les œuvres littéraires des connaissances susceptibles d'enrichir leurs domaines de savoir respectifs, quels effets, réactions et positions vis-à-vis de cette situation peut-on observer dans le champ des études littéraires ? Le fait de défendre la connaissance littéraire contribuerait-il au renforcement des collaborations interdisciplinaires ou, au contraire, alimenterait-il une ancienne « guerre des disciplines », autour de ce que le sociologue Pierre Bourdieu appelle « le monopole du commentaire légitime des textes »⁹, qui n'appartiendrait plus, dès lors, aux seules études littéraires ? Censée secourir la légitimité des études littéraires, la notion de connaissance littéraire ne risquerait-elle pas, au contraire, par le même mouvement quasi-inconscient, de les en déposséder ?

Afin d'apporter un éclairage efficace à ces questions, nous nous proposons de considérer, au cours de l'analyse qui suit, les relations entre la littérature et la sociologie telles qu'elles pourraient être configurées par la mise en avant, d'un côté et de l'autre de la frontière interdisciplinaire, des capacités de la littérature de véhiculer un savoir sur la société comparable à celui que produisent les sciences sociales. Cet article est la première partie d'une réflexion en deux temps. Nous examinerons d'abord, dans les pages qui suivent, l'évolution des rapports entre la littérature et les sciences sociales au cours des siècles précédents, afin de mieux mettre en perspective la problématique qui nous intéresse. Dans un article ultérieur, à paraître, nous ferons arrêt sur une situation concrète de dialogue, quoique plutôt indirect, entre des littéraires et des sociologues, à propos du savoir littéraire et de son éventuelle

spécificité. Nous terminerons à ce moment-là notre analyse par une mise au point sur les difficultés qu'une redéfinition de la littérature comme mode de connaissance serait susceptible d'engendrer, en montrant la complexité, faite de richesse, mais aussi de dangers et de contradictions, d'une pareille démarche.

Littérature et sociologie – controverses et consensus

Poser la question d'une connaissance littéraire, dans le sens d'une connaissance non pas *de*, mais *dans et par* la littérature, fait presque automatiquement penser au projet des romanciers réalistes du XIX^e siècle, réputés pour leur ambition de produire, à travers leurs œuvres, des fresques de la société de leur temps ou encore des représentations transparentes du monde et de la nature humaine dans leur universalité. Le grand dessein de Balzac de peindre les « espèces sociales » comme des espèces zoologiques, l'idée du roman comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin » de Stendhal, la théorie des écrans de Zola, il y a là autant d'arguments permettant de concevoir, avec Jacques Dubois, le roman français de cette époque-là comme « un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société »¹⁰. Une première conception de la connaissance littéraire pourrait donc, en effet, être celle d'une connaissance de type sociologique.

Or, si ce projet de connaissance fut d'un côté fortement alimenté par le développement des sciences exactes comme la biologie ou la médecine (le cas de Zola est exemplaire), il n'en est pas moins vrai qu'il se vit assez vite concurrencer, voire contester par le projet des sciences sociales naissantes. L'histoire, tout d'abord, dut cesser d'être assimilée à un genre littéraire afin de pouvoir prétendre à la scientificité, ce qui mit en défaut le roman historique¹¹. Mais il paraît que c'est surtout avec la spécialisation et l'institutionnalisation de la sociologie comme discipline universitaire à la fin du XIX^e siècle, science qui se serait à son tour affirmée « par sa rupture avec la culture littéraire »¹², que les écrivains se seraient retrouvés « dépossédés » d'un de leurs domaines majeurs de compétence. Gisèle Sapiro place cette séparation dans un processus plus large, appelé par Andrew Abbott la « division du travail d'expertise » et décrit par Max Weber comme la « différenciation d'espaces d'activité avec l'émergence d'un corps de spécialistes qui contribuent à leur institutionnalisation, à leur autonomisation et à la coupure avec les profanes »¹³. Les conséquences de ce processus pour le champ littéraire auraient été significatives : celui-ci se serait vu « déposséder de certains domaines d'activité qui relevaient de sa compétence tels que l'histoire, la psychologie, les mœurs, la morale, et qui ont été monopolisés à partir du milieu du XIX^e siècle par de nouvelles professions dont l'expertise a été reconnue par l'Etat (historiens, psychologues, sociologues, criminologues, etc.) »¹⁴.

L'évolution, tout au long du XX^e siècle, des rapports entre la littérature, d'une part, et les sciences historique et



sociologique, d'autre part, semble marquée par ce mélange de proximité et de rivalité initiales. Outre la méfiance de ces dernières vis-à-vis de la littérature comme terrain de recherche ou comme source, due à la dimension esthétique des œuvres qui rend leur usage documentaire problématique, il y aurait là surtout une crainte à l'égard d'un certain type d'écriture qualifiée de littéraire, liée à cette même dimension esthétique que les historiens et les sociologues se seraient efforcés de bannir de leurs discours, au nom de l'argumentation rationnelle basée sur l'administration logique des preuves. Dans son ouvrage consacré aux relations des sciences sociales à la littérature, Pierre Lassave mettait l'accent aussi sur ces efforts de construction d'un langage scientifique, en opposition à l'expressivité littéraire : « L'évacuation du sujet de l'énonciation, l'exposition d'un problème, la définition d'une méthode, le protocole d'enquête, la critique des sources ou de l'observation, la formalisation logique ou l'élaboration de concepts synthétiques, modèles, types ou quasi-lois, les préservent depuis l'origine de toute tentation esthétique »⁵.

Cette prise de distance formelle se serait accompagnée plus tard d'une marginalisation de la littérature en tant qu'objet d'étude pour l'histoire et la sociologie, en même temps que du camp des études littéraires un refus de l'interprétation des textes par ces disciplines, perçue comme inappropriée ou réductrice, aurait contribué à fixer la fameuse dichotomie entre l'analyse interne et l'analyse externe des œuvres. En ce qui concerne l'histoire, la distribution des tâches opérée par Roland Barthes dans le célèbre article des *Annales*, « Histoire et littérature », paraît avoir constitué le mot d'ordre pour les deux disciplines : la part de création appartiendrait aux littéraires, laissant aux historiens pour objet « l'institution littéraire », à saisir à travers « la méthode historique dans ses plus récents développements »⁶, du moment que « ramenée nécessairement dans ces limites institutionnelles, l'histoire de la littérature sera de l'histoire tout court »⁷. En sociologie, d'autre part, les approches successives de la littérature se seraient faites soit à travers une réflexion structuraliste

d'inspiration marxiste, cherchant dans l'œuvre le reflet des rapports de production dans le monde social, celui de l'idéologie de la classe dominante ou encore celui de la « vision du monde » d'un groupe social (la sociologie de la littérature de G. Lukács et de L. Goldmann), soit par une étude des conditions sociales de production, distribution et consommation des œuvres (chez R. Escarpit), débouchant sur une sociologie de l'édition et de la lecture, « représentative de l'analyse externe, qui tend à réduire les œuvres à leurs conditions matérielles de production et de réception »⁸.

Toutefois, il paraît qu'à partir des années 1980, allant de pair avec un déplacement majeur dans le discours dominant sur la littérature au sein des études littéraires, déplacement vu souvent comme un retrait de la vague formaliste-structuraliste et un retour à l'histoire littéraire, mais surtout depuis les années 1990, avec la popularisation de la théorie des champs de Pierre Bourdieu et son ouvrage fondateur, *Les Règles de l'art*⁹, une volonté de mettre fin à cette exclusion mutuelle serait exprimée. En même temps, une certaine ouverture des frontières donnerait libre cours à une série de réflexions sur les emprunts et les échanges réciproques entre discours littéraire, historique et sociologique. L'intérêt nouveau que les sociologues semblent manifester vis-à-vis de la littérature ces quatre dernières décennies pourrait supposer, entre autres, une réhabilitation de la conception d'une connaissance littéraire telle qu'elle voulut s'imposer au XIX^e siècle. Mais il est intéressant de remarquer que ces réflexions passent également par une interrogation sur les capacités de la littérature non pas tant à servir de terrain ou de support aux considérations savantes de l'histoire et de la sociologie, que de produire par elle-même de nouveaux savoirs, voire de nouveaux concepts et de nouvelles catégories d'analyse du monde social. Sociologues et historiens entendraient désormais faire de la littérature non seulement un objet à part entière de leurs disciplines, mais bien davantage, un outil de réflexion et de connaissance.

Note:

1. Voir par exemple Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac* (Paris : L'Esprit des péninsules, 2002) ; Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell* (Loverval : Labor, 2006) ; Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture* (Paris : José Corti, 2006) ; Richard Millet, *Désenchantement de la littérature* (Paris : Gallimard, 2007) ; *L'Enfer du roman : Réflexions sur la postlittérature* (Paris : Gallimard, 2010).
2. William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècles* (Paris : Minuit, 2005).
3. Antoine Compagnon, *La Littérature pour quoi faire* (Paris : Fayard, 2007) ; Tzvetan Todorov, *La littérature en péril* (Paris : Flammarion, 2007) ; Yves Cifton, *Lire, interpréter, actualiser. Pour quoi les études littéraires ?* (Paris : Amsterdam, 2007) ; Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* (Vincennes : Thierry Marchaisse, 2011) ; Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature* (Paris : Belin, 2006).
4. Compagnon, *La Littérature pour quoi faire*, 27.
5. Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, dir. Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001).
6. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* (Paris : Corti, 2017), 10.
7. Voir, par exemple : Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination*

- sociologique* (Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2009) ; Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie* (Marseille : Agone, 2008) ; le numéro spécial « Savoirs de la littérature » de la revue *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65, no. 2 (2010) ; etc.
8. Compagnon, *La littérature, pour quoi faire ?*, 38.
 9. Pierre Bourdieu, *Homo Academicus* (Paris : Minuit, 1984), 151.
 10. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (Paris : Seuil, 2000), 9.
 11. Voir dans ce sens : Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, *Les courants historiques en France. XIXe-XXe siècles* (Paris : Armand Colin, 1999), en particulier le chapitre « Le moment méthodique », 53-104.
 12. Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature* (Paris : La Découverte, 2014), 9.
 13. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, 38.
 14. *Ibid.*, 39.
 15. Pierre Lassave, *Sciences sociales et littérature. Concurrence, complémentarité, interférences* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002), 7-8.
 16. Roland Barthes, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, nr. 3 (1960) : 525.
 17. *Ibid.*, 530.
 18. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, 18.
 19. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992).

Bibliography:

- Anheim, Étienne, and Antoine Lilti, eds. "Savoirs de la littérature." Special issue, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 65, no. 2 (2010).
- Barrère, Anne, and Danilo Martuccelli. *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Barthes, Roland. "Histoire et littérature: à propos de Racine." *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, no. 3 (1960): 524-537. <https://doi.org/10.3406/ahess.1960.421625>
- Bessière, Jean. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Loverval : Labor, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Paris : Minuit, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Bouveresse, Jacques. *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille: Agone, 2008.
- Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser. Pour quoi les études littéraires ?*. Paris: Amsterdam, 2007.
- Compagnon, Antoine. *La Littérature pour quoi faire*. Paris: Fayard, 2007.
- Delacroix, Christian, François Dosse, and Patrick Garcia. *Les courants historiques en France. XIXe-XXe siècles*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Dirkx, Paul. *Sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2000.
- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris: Corti, 2017.
- Jourde, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des péninsules, 2002.
- Lassave, Pierre. *Sciences sociales et littérature. Concurrence, complémentarité, interférences*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*. Paris: Belin, 2006.
- Marx, William. *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècles*. Paris: Minuit, 2005.
- Millet, Richard. *Désenchantement de la littérature*. Paris: Gallimard, 2007.
- Millet, Richard. *L'Enfer du roman : Réflexions sur la postlittérature*. Paris: Gallimard, 2010.
- Nunez, Laurent. *Les écrivains contre l'écriture*. Paris: José Corti, 2006.
- Sapiro, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris: La Découverte, 2014.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*. Vincennes: Thierry Marchaisse, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.
- Viart, Dominique. "Écrire au présent : l'esthétique contemporaine." In *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, edited by Francine Dugast-Portes and Michèle Touret, 317-336. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2001.



L'ISOLEMENT CRÉATEUR DE FLAUBERT

Emilia-Ioana VAIDA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romane
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: emilia.vaida@ulbsibiu.ro

FLAUBERT'S CREATIVE ISOLATION

In a world in which isolation means misfortune rather than conscious choice, it is important to know that, to a major writer such as Gustave Flaubert, it represented the work environment in which he wrote his most important works. At first, isolation came as a medical need after a nervous breakdown suffered at the age of 23. The year of convalescence spent in the peaceful atmosphere of Croisset, a small village in Normandy, made him want to stay home and work alone in his first-floor study with a view on the Seine. Little by little, isolation became a professional need fully assumed and a life style, as he admitted in a large number of letters. The writer learnt how to overcome, with the perseverance of someone who wanted to write the perfect work, all the obstacles that arose. He sacrificed everything in order to achieve his goal and thus he remains an inspiration to all those who want to write.

Keywords: Gustave Flaubert, isolation, Croisset, writer, solitude, letter.



Dans un monde où l'isolement est perçu comme une fatalité plutôt que comme un choix délibéré, il est important de savoir que celui-ci a représenté, pour un écrivain monumental comme Gustave Flaubert, le cadre dans lequel celui-ci a écrit ses œuvres les plus importantes. Dans son cas, le recours à l'isolement relève d'abord d'une nécessité médicale, suite à une attaque nerveuse subie à l'âge de 23 ans. L'année de convalescence passée dans le l'atmosphère paisible de Croisset lui donne le goût de rester chez lui, pour y travailler seul dans son cabinet de travail qui donne sur la Seine. Petit à petit, l'isolement devient une nécessité professionnelle entièrement assumée et un style de vie – il le reconnaît dans beaucoup de ses lettres. L'écrivain apprend à dépasser, avec la persévérance de quelqu'un qui veut écrire l'œuvre parfaite, tous les obstacles qui apparaissent. Il sacrifie tout parce qu'il sait que le métier d'écrivain doit être accepté comme un devoir.

Tout commence un soir de janvier 1844, lorsque le jeune Gustave est victime d'une violente crise nerveuse d'apparence épileptique. Marqué par cet accident, son père ne veut plus qu'il continue ses études en droit. En avril 1844, il achète une maison de campagne située sur les bords de la Seine, à Croisset, une localité en aval de Rouen et dépendant de la commune de Canteleu. Le 7 juin 1844, le jeune Gustave écrit à son ami, Ernest Chevalier : « Mon père a acheté une *proprillété* aux

environs de Rouen, à Croisset. Nous y allons habiter la semaine prochaine. Tout est bouleversé par ce déménagement. Nous y serons assez mal logés cet été et au milieu des ouvriers, mais l'été prochain je crois que ce sera superbe »¹.

Croisset est d'abord pour Gustave un lieu de convalescence après la crise. La famille Flaubert passe les mois d'été et les longues vacances dans la jolie maison blanche à un étage, datant du XVIII^e siècle :

« Je reste donc seul avec mon père et ma mère, à Croisset l'été dans ma chambre, à Rouen l'hiver dans ma chambre. Seulement à Croisset j'ai mon canot et le jardin, et puis je suis plus loin des Rouennais qui quelque peu que je les fréquente me pèsent aux épaules d'une façon dont les compatriotes sont seuls capables. Je vais donc me remettre, comme par le passé, à lire, à écrire, à rêvasser, à fumer »².

Le jeune Gustave, qui préfère la solitude à la mauvaise compagnie (« Je suis ours et veux rester ours dans ma tanière, dans mon antre, dans ma peau, dans ma vieille peau d'ours, bien tranquille et loin du bourgeois et des bourgeoises »³), s'y sent bien et y transporte ses livres: « Voilà devant moi mes livres sur ma table, mes fenêtres sont ouvertes, tout est tranquille, la pluie tombe encore un peu dans le feuillage, et

la lune passe derrière le grand tulipier qui se découpe en noir sur le ciel bleu sombre »⁴. Il apprécie de plus en plus la beauté et la sérénité qu'il retrouve ici. Cela lui donne envie de rester chez lui, pour y travailler seul :

« Encore une fois dans ma solitude. À force de m'y trouver mal, j'arrive à m'y trouver bien. D'ici à longtemps je ne demande pas autre chose. Qu'est-ce qu'il me faut après tout ? N'est-ce pas la liberté et le loisir – Je me suis sevré volontairement de tant de choses que je me sens riche au sein du dénuement le plus absolu »⁵.

C'est un style de vie qu'il recommande, d'ailleurs, à ses amis qui veulent écrire : « Fais comme moi. *Romps avec l'extérieur*, vis comme un ours – un ours blanc – envoie faire foutre tout – tout et toi-même avec, si ce n'est ton intelligence »⁶. Un style de vie qu'il aura déjà adopté une année après son arrivée à Croisset, et qui suppose une implication totale de l'écrivain :

« Pour moi, je ne sens plus ni les emportements chaleureux de la jeunesse, ni ces grandes amertumes d'autrefois. Ils se sont mêlés ensemble, et cela fait une teinte universelle où tout se trouve broyé et confondu. J'observe que je ne ris plus guère et que je ne suis plus triste. Je suis mûr. Tu parles de ma sérénité, cher vieux, et tu me l'envies. Il est vrai qu'elle peut étonner. Malade, irrité, en proie mille fois par jour à des moments d'une angoisse atroce, sans femmes, sans vin, sans aucun des grelots d'ici-bas, je continue mon œuvre lente comme le bon ouvrier qui, les bras retroussés et les cheveux en sueur, tape sur son enclume sans s'inquiéter s'il pleut ou s'il vente, s'il grêle ou s'il tonne. Je n'étais pas comme cela autrefois. Ce changement s'est fait naturellement »⁷.

À partir de 1846, après la mort de son père et de sa sœur, l'écrivain, sa mère et sa nièce s'installent à Croisset, où l'écrivain habitera jusqu'à sa mort en 1880. C'est là qu'il travaille, c'est là qu'il accueille ses amis. Décidé de profiter du calme de cet environnement, il passe la plupart de son temps dans son cabinet de travail au premier étage, une belle pièce avec cinq fenêtres qui donne sur la Seine et sur le jardin. Cela lui permet d'admirer la rivière qui, en automne, brille sous la lune ou les rayons du soleil, pour devenir blanche et menaçante comme un océan, en hiver. Un tel tableau d'hiver l'aide parfois à mieux voir la scène d'été qu'il est en train d'écrire :

« Il fait maintenant un épouvantable vent, les arbres et la rivière mugissent. J'étais en train, ce soir, d'écrire une scène d'été avec des moucherons, des herbes au soleil, etc. Plus je suis dans un milieu contraire et mieux je vois l'autre. Ce grand vent m'a charmé toute la soirée ; cela berce et étourdit tout ensemble »⁸.

En été, après avoir travaillé toute la journée, fenêtres closes et jalousies fermées, l'écrivain aime plonger dans la Seine qui coule au bas de son jardin. Il reprend ensuite son travail et profite du grand calme de la nuit pour travailler jusqu'au jour

levant. C'est un programme d'été qui ne change pas avec le temps :

« Tous les jours je nage dans les ondes de la Seine comme un jeune homme. C'est ma seule distraction. Le reste du temps je travaille comme un *phrénétique*, et je gueule dans le silence du cabinet, à me décrocher la poitrine (ce qui lui fait du bien). Chaque nuit, ou plutôt chaque matin je vois se lever l'aurore »⁹.

Les coordonnées de l'espace dans lequel il travaille ne doivent pas changer. Il avoue à plusieurs reprises qu'il doit être chez lui, dans sa chambre à Croisset, pour qu'il puisse écrire (« Il faut que je sois *chez moi* pour écrire. Ma liberté d'esprit tient à mille circonstances accessoires, fort misérables, mais fort importantes »¹⁰). Vingt-trois ans plus tard, Croisset continue d'être tout aussi important :

« je jouis de me retrouver chez moi, comme un petit bourgeois, dans *mes* fauteuils, au milieu de *mes* livres, dans *mon* cabinet, en vue de *mon* jardin. Le soleil brille, les oiseaux roucoulent comme des amoureux – les bateaux glissent sans bruit sur la rivière toute plate... et mon conte avance »¹¹.

C'est là que Flaubert peut réaliser « son voyage intérieur ascétique, ce voyage de l'écriture selon la dimension horizontale du brouillon rapide de la première version, et la dimension verticale du travail sur la page, de la correction »¹².

Tous les objets qui s'y trouvent ont leur propre histoire et une signification spéciale. Il y a beaucoup de livres, des gravures, un marbre de Pradier, des tapis d'Orient, une peau d'ours polaire, un grand bouddha en bois, un autre en métal doré, sa pipe à long tuyau et son pot à tabac, etc. Mais la plus importante, c'est la large table ronde couverte d'un tapis vert, flanquée de deux volaires bas et moelleux et d'un fauteuil Louis XIII à tapisserie et pieds tors, dans lequel Flaubert passe les longues heures de travail :

« J'ai rangé mes affaires (...). Tout pendant mon absence avait été brossé, ciré, verni (...) et j'avoue que j'ai retrouvé mon tapis, mon grand fauteuil et mon divan avec charme. Ma lampe brûle. Mes plumes sont là. Ainsi recommence une autre série de jours pareils aux autres jours. Ainsi vont recommencer les mêmes mélancolies et les mêmes enthousiasmes isolés »¹³.

Il s'agit donc d'un travail rituel, dont l'auteur est tout à fait conscient, un travail qu'il décrit dans ses lettres de manière détaillée et objective.

La persévérance ne le quitte jamais : « Je travaille le plus que je peux. Je suis resté cet après-midi 7 heures sans bouger de mon fauteuil, et ce soir trois. Tout cela ne vaut pas deux heures d'un travail raisonnable »¹⁴. Le travail occupe presque tout son temps, car « il n'y a de continuellement bon que l'habitude d'un travail entêté »¹⁵. Il lui arrive très souvent de ne pas vouloir



s'arrêter, car le travail ne devient « raisonnable » qu'assez tard : « Je ne suis en veine tous les jours que vers 11 h[eu]res du soir, quand il y a déjà sept à huit heures que je travaille, et dans l'année, qu'après des enfilades de jours monotones, au bout d'un mois, six semaines que je suis collé à ma table »¹⁶.

À Croisset, les jours s'écourent « dans une monotonie et une régularité monacales »¹⁷ que Flaubert accepte volontiers, car il aime travailler seul, sans voir personne ou entendre rien. Le murmure de la Seine, le bruit du vent, le crépitement du feu ou le tic-tac de la pendule sont les seuls qui interrompent parfois les rêveries ou les lectures sans fin. Il a besoin de beaucoup de silence pour qu'il puisse travailler. C'est une vie calme et tranquille, digne de quelqu'un qu'on appellera « l'ermite de Croisset » :

«Ma vie (austère au fond) est calme et tranquille à la surface. C'est une existence de moine et d'ouvrier. Tous les jours se ressemblent – les lectures succèdent aux lectures, mon papier blanc se couvre de noir, j'éteins ma lampe au milieu de la nuit. Un peu avant de dîner, je fais le triton dans la rivière»¹⁸.

Des phrases comme « Je vis comme un ours » ou « Je vis comme un moine » apparaissent, d'ailleurs, dans un grand nombre de ses lettres. C'est sa manière de souligner qu'il mène une vie austère et monotone, pareille à la claustration des moines, loin des distractions, de ceux et ce qui pourront l'empêcher d'avancer dans son travail. Cet isolement, d'abord un choix délibéré de vie, devient une sorte de destin¹⁹.

Le temps passe donc de manière assez monotone. Le peu de temps et d'énergie qui lui reste sert, en général, à la lecture ou à la rédaction des lettres, qui lui donnent l'occasion d'analyser de manière objective toute la situation : « Je travaille comme un mulet depuis quinze longues années. J'ai vécu toute ma vie dans cet entêtement de maniaque, à l'exclusion de mes autres passions que j'enfermais dans des cages, et que j'allais voir quelquefois seulement pour me distraire »²⁰.

Pourtant, l'écrivain est conscient du fait que l'Art demande des sacrifices, et il ne regrette jamais de lui avoir dédié toute sa vie. Bien au contraire. C'est un programme de travail et de vie qu'il recommande chaleureusement à tous ses correspondants qui veulent écrire : « Travaille chaque jour patiemment un nombre d'heures égales »²¹. Un programme digne de tout autre travailleur, qui dédie à son travail un certain nombre d'heures tous les jours.

Parfois, ce programme de travail si rigoureux l'épuise complètement : « Je suis plus lassé que si je roulais des montagnes. J'ai dans des moments, envie de pleurer. Il faut une volonté surhumaine pour écrire. Et je ne suis qu'un homme »²². Dans ces moments il se sent impuissant, car la conscience de l'inaccessibilité de la perfection le rend malade : « Je suis harassé d'écrire. (...) Il y a des jours où j'en suis malade et où la nuit j'en ai la fièvre »²³. Mais cela ne l'empêche pas de continuer, car la volonté de réussir s'avère plus puissante que n'importe quelle souffrance. Ce sont « la furie du travail et l'habitude de l'effort »²⁴ ou un amour « frénétique et pervers »

du travail qui ne le laissent pas abandonner, qui le poussent sans cesse à continuer :

«Tu me parles de tes découragements ! Si tu pouvais voir les miens ! Je ne sais pas comment quelquefois les bras ne me tombent pas du corps, de fatigue, et comment ma tête ne s'en va pas en bouillie. Je mène une vie âpre, déserte de toute joie extérieure, et où je n'ai rien pour me soutenir qu'une espèce de rage permanente, qui pleure quelquefois d'impuissance, mais qui est continue. J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre»²⁵.

Quand il travaille, il n'a pas d'autres préoccupations ; il s'isole de tout et de tous : « Ma vie est si plate qu'un grain de sable la trouble. – Il faut que je sois dans une immobilité complète d'existence pour pouvoir écrire »²⁶. Lorsqu'il est en train de rédiger une œuvre, il renonce facilement à ce qui pourrait affecter son travail (il renonce, par exemple, à un rendez-vous avec Louise Colet, pour trouver les phrases qui lui manquent : « Je veux seulement écrire encore trois pages, au plus, en finir cinq que j'écris depuis l'autre semaine, et trouver quatre ou cinq phrases que je cherche depuis bientôt un mois »²⁷). C'est ainsi que commence « cet état de grâce devant l'œuvre d'art, analogue à celui des mystiques »²⁸ dont parle Albert Thibaudet :

«Voilà sept jours que je vis d'une drôle de manière et charmante. C'est d'une régularité si continue qu'il m'est impossible de m'en rien rappeler, si ce n'est l'impression. Je me couche fort tard, me lève de même, le jour tombe de bonne heure, j'existe à *la lueur des flambeaux*, ou plutôt de ma lampe. – Je n'entends ni un pas, ni une voix humaine. Je ne sais ce que font les domestiques, ils me servent comme des ombres. Je dîne avec mon chien. Je fume beaucoup, me chauffe raide, et travaille fort. – C'est superbe ! Quoique ma mère ne me dérange guère, d'habitude, je sens pourtant une différence, et je peux du matin au soir, et sans qu'aucun incident, si léger qu'il soit, me dérange, suivre la même idée, et retourner la même phrase»²⁹.

Cette solitude devient pesante seulement quand le travail n'est pas au niveau attendu. Mais dès que les choses recommencent à fonctionner, l'écrivain jouit d'être complètement seul, n'ayant comme compagnons que les feuilles jaunes qui tombent et la rivière qui coule. Il en profite pour avancer dans son travail et n'hésite pas à reconnaître qu'il travaille mieux dans la solitude absolue :

«Voilà huit jours que je suis complètement seul. Je travaille raide, jusqu'à 4 heures du matin toutes les nuits. Ça commence à marcher, c'est-à-dire à m'amuser, ce qui est bon signe. La solitude me grise comme de l'alcool. Je suis d'une gaieté folle, sans motifs, et je gueule tout seul de par les appartements de mon logis, à me casser la poitrine. Tel est mon caractère»³⁰.

Dans ces conditions, toute interruption, due à un voyage à Paris ou ailleurs, devient assez difficile à supporter :

«Mme Winter a dû hier au soir te donner de mes nouvelles ? Tu sais donc que je n'ai pas été à Vendôme. Vendredi soir, j'ai été pris d'un accès de misanthropie furieuse : Paris m'assommait et la vue de mes semblables me faisait mal au cœur. Aussi me suis-je hâté de regagner ma solitude. C'est encore là que je me trouve le mieux»³¹.

C'est pour cela que, vers la fin de sa vie, Flaubert veut éviter tout déplacement inutile et profiter de la solitude pour avancer dans son travail. C'est un style de vie qu'il recommande, d'ailleurs, aux écrivains plus jeunes qui lui demandent des conseils. Travailler dans la solitude, ne songer qu'à l'art en soi et à son perfectionnement individuel - voilà les pas à suivre pour ceux qui choisissent ce métier.

Il est pourtant important de remarquer le fait que l'écriture s'accompagne chez Flaubert non seulement de cette solitude ascétique, mais aussi, paradoxalement, d'un besoin constant de communiquer avec les autres à travers les lettres, et de leur demander, assez souvent, leur collaboration dans ce qu'on appelle « les lettres de travail ».

Ce qui se passe parfois à l'intérieur de sa chambre de travail dépasse parfois toute imagination. L'écrivain éprouve l'agonie et l'extase à l'écart de quelques moments :

«Quelquefois, quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après [avoir] griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui. - Je me hais, et je m'accuse de cette démence d'orgueil qui me fait haleter après la chimère. Un quart d'heure après tout est changé, le cœur me bat de joie. Mercredi dernier, j'ai été obligé de me lever pour aller chercher mon mouchoir de poche. Les larmes me coulaient sur la figure. Je m'étais attendri moi-même en écrivant, je jouissais délicieusement, et de l'émotion de mon idée, et de la phrase qui la rendait, et de la satisfaction de l'avoir trouvée»³².

Flaubert est si impliqué dans ce qu'il écrit, qu'une interruption brusque peut déterminer, parfois, des réactions tout à fait surprenantes :

«J'avais les nerfs si vibrants que ma mère, qui est entrée à dix heures dans mon cabinet pour me dire adieu, m'a fait pousser un cri de terreur épouvantable, qui l'a effrayée elle-même. Le cœur m'en a longtemps battu et il m'a fallu un quart d'heure à me remettre. Voilà de mes absorptions, quand je travaille»³³.

Ces mots pourraient surprendre, mais ils témoignent d'une manière de créer, d'écrire et d'être d'une modernité sans précédent, de l'interdépendance et de l'influence réciproque entre l'auteur et l'œuvre en train de se faire³⁴.

Pour Flaubert, écrire, c'est vivre, et vivre, c'est écrire : « Je m'ennuie à crever. Mon oisiveté (qui n'est pas une, car je me creuse la cervelle comme un misérable), ma non-écriture, dis-je, me pèse ! Sacré état ! »³⁵. La vie serait inconcevable autrement. En ce sens, il représente un modèle :

«Flaubert devrait intéresser les romanciers par l'exemplaire image qu'il nous donne de leur race, dont il incarne typiquement les traits intelligents. Romancier-né, il grandit, vécut, mourut romancier ; il n'a respiré, senti, pensé, n'a accompli tous les actes de l'existence que dans le seul culte du roman»³⁶.

Parfois, les difficultés qu'implique l'acte de la création artistique affectent le trajet que nous découvrons dans la *Correspondance*, celui qui mène de l'intention à l'œuvre finie : « Je suis harassé. J'ai depuis ce matin un pincement à l'occiput et la tête lourde comme si je portais dedans un quintal de plomb. *Bovary* m'assomme »³⁷. C'est une activité lente et difficile (« J'ai esquissé, gâché, pataugé, tâtonné »³⁸), car le chemin qui va du plan à la forme finale est si dur qu'il le rend parfois presque malade, affectant à la fois le physique et le psychique : « Il y a des jours où je n'ai plus la force physique de remuer une plume. Je dors dix heures la nuit et deux heures le jour. *Carthage* aura ma fin si cela se prolonge, et je n'en suis pas encore à la fin ! »³⁹. Mais l'amour qu'il éprouve pour son activité préférée, celle d'écrire, l'aide à dépasser les crises, à résister à des problèmes qui auraient pu, autrement, devenir très graves :

«Ce sont ces pauvres pages-là, en effet, qui m'ont aidé à traverser la longue plaine. - Elles m'ont donné des soubresauts, des fatigues aux coudes et à la tête. Avec elles j'ai passé des orages, criant tout seul dans le vent et traversant, sans m'y mouiller seulement les pieds, des marécages où les pétons ordinaires restent embourbés jusqu'à la bouche»⁴⁰.

Très souvent, l'écriture s'avère difficile justement parce que la perspective de la perfection, l'image du livre idéal que Flaubert garde toujours dans la tête pèsent parfois trop lourd : « Je viens de relire mon plan. Tout ce que j'ai encore à écrire m'épouvante, ou plutôt m'écoeure à vomir. Il en est toujours ainsi, quand je me remets au travail »⁴¹. L'écriture est vue comme un travail concret, d'où l'emploi du verbe *faire* dans une phrase telle « le livre que je fais maintenant »⁴².

Les satisfactions que son métier lui donne rendent les souffrances acceptables. L'écriture devient parfois source d'exaltation et de sensations particulières : « À la moindre idée qui va me venir, j'éprouve quelque chose de cet effet singulier que l'on ressent aux ongles en passant auprès d'une harpe »⁴³. Selon Flaubert, il faut savoir tenir la plume « d'un bras vaillant »⁴⁴ lorsqu'on veut écrire. Une vie dédiée à l'activité d'écrire demande de la force et de la résistance, mais surtout de la persévérance. En ce sens, les mots de Flaubert sont très clairs : « Avec un sens droit du métier que l'on fait et une



volonté persévérante, on arrive à l'estimable »⁴⁵.

Flaubert est un des premiers écrivains à reconnaître dans cette activité qui occupe presque tout son temps un métier, mot qu'il écrit parfois avec majuscule : « La Passion s'arrange mal de cette longue patience que demande le Métier. L'art est assez vaste pour occuper tout un homme. En distraire quelque chose est presque un crime. C'est un vol fait à l'idée, un manque au Devoir »⁴⁶. Un métier parfois délicieux, parfois désespérant, toujours assumé. La vie serait inconcevable sans lui : « Et puis rien ne fait mieux *passer la vie* que la préoccupation incessante d'une idée, qu'un idéal, comme disent les grisettes »⁴⁷.

C'est un métier que Flaubert accepte comme un devoir. C'est une vie qui suppose des joies, des satisfactions uniques, mais aussi des sacrifices et des difficultés : « Ne cherchons donc que la tranquillité ; ne demandons à la vie qu'un fauteuil et non des trônes, que de la satisfaction et non de l'ivresse »⁴⁸. Il faut donc assumer tout cela lorsqu'on veut faire de l'Art. Le métier d'écrivain est difficile et joli à la fois, un métier auquel il faut se dédier entièrement et pour toujours. Flaubert n'est pas le seul à le faire :

«Les de Goncourt doivent être à Vichy ? Edmond surtout m'a l'air malade. – Mais nous sommes tous malades ! C'est le résultat du joli métier que nous faisons. Des efforts enragés, une angoisse permanente, la vie domestique étroite, et l'amour refoulé, voilà notre sort»⁴⁹.

Un sort accepté et assumé sans regrets par un écrivain qui vit pour écrire et vice versa : « je veux vivre encore pendant trois ou quatre livres »⁵⁰. Il vivra, effectivement, jusqu'au 8 mai 1880, son dernier livre, *Bouvard et Pécuchet*, restant inachevé.

La postérité a confirmé (et continue de le faire) la réussite d'un écrivain qui, pendant toute sa vie, a essayé de donner à la prose française le statut d'œuvre d'art et d'écrire des œuvres qui passent l'épreuve du temps. Un écrivain pour lequel l'isolement devient un choix délibéré et un style de vie. Dans le cadre tranquille d'une maison normande sur les bords de la Seine, par un travail d'élaboration conscient et souvent épuisant, Flaubert invente les formes du roman moderne et devient un modèle et une inspiration éternelle pour tous ceux qui prennent le métier d'écrivain pour un devoir.

Note

1. Lettre à Ernest Chevalier, 7 juin 1844, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I (Paris : Gallimard, 1973), 207.
2. Lettre à Ernest Chevalier, 15 juin 1845, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 238.
3. Lettre à sa sœur Caroline, 20 décembre 1843, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 201.
4. Lettre à Alfred Le Poittevin, 17 juin 1845, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 241.
5. *Ibid.*, 240.
6. Lettre à Alfred Le Poittevin, 16 septembre 1845, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 252.
7. *Ibid.*, 251-252.
8. Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II (Paris : Gallimard, 1980), 209-210.
9. Lettre à Adèle Husson, 28 juillet 1876, dans *Flaubert. Correspondance*, tome V, (Paris : Gallimard, 2007), 87.
10. Lettre à Louise Colet, 14 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 391.
11. Lettre à Edma Roger des Genettes, 19 juin 1876, dans *Flaubert. Correspondance*, tome V, 56.
12. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert* (Paris : La Différence, 2005), 29.
13. Lettre à Louise Colet, 2 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 422.
14. Lettre à Louise Colet, 17 septembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 345-346.
15. Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 3.
16. Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 162.
17. Lettre à Madame Jules Sandeau, 24 novembre 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III (Paris : Gallimard, 1991), 57.
18. Lettre à la princesse Mathilde, 28 juillet 1877, dans *Flaubert. Correspondance*, tome V, 267.
19. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume* (Paris : Gallimard, 2002), 84.
20. Lettre à Louise Colet, 20 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 57.
21. Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 415.
22. Lettre à Louise Colet, 3 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 65.
23. Lettre à Louise Colet, nuit de samedi, octobre 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, 475.
24. Henry James, *Gustave Flaubert* (Paris : L'Herne, 1969), 9.
25. Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 75.
26. Lettre à Louise Colet, 15 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 71.
27. Lettre à Louise Colet, 26 avril 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 315.
28. Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* (Paris : Gallimard, 1935), 32.
29. Lettre à Louise Colet, 14 décembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 477.
30. Lettre à Ernest Feydeau, 3 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 843.
31. Lettre à sa nièce Caroline, 23 juin 1872, dans *Flaubert. Correspondance*, tome IV (Paris : Gallimard, 1998), 538.
32. Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 75-76.

33. Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 210.
34. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* (Paris : Seuil, 1954), 128.
35. Lettre à Jules Duplan, 29 mars 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, 314.
36. James, 9.
37. Lettre à Louise Colet, 26 juin 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 118.
38. Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 40.
39. Lettre à Ernest Feydeau, vers le 15 septembre 1861, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, 174-175.
40. Lettre à Louise Colet, 3 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 66-67.
41. Lettre à George Sand, 2 février 1869, dans *Flaubert. Correspondance*, tome IV, 14.
42. Lettre à Henriette Collier, nuit du 31 janvier au 1^{er} février 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 39.
43. Lettre à Louise Colet, 27 décembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 219.
44. Lettre à Louise Colet, 1^{er} juin 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 339.
45. Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 41.
46. Lettre à Louise Colet, 21 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 403.
47. Lettre à Élixa Schlésinger, 14 janvier 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 665.
48. Lettre à Louise Colet, 21 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 403.
49. Lettre à la Princesse Mathilde, 2 juillet 1867, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, 663.
50. Lettre à Louise Colet, 13 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, 507.

Bibliography:

- Bruneau, Jean, ed. *Flaubert. Correspondance* [Flaubert. Correspondence], 5 vol. Paris: Gallimard, 1973-2007.
- Butor, Michel. *Improvisation sur Flaubert* [Improvisations on Flaubert]. Paris: La Différence, 2005.
- De Biasi, Pierre-Marc. *Gustave Flaubert - L'homme-plume* [Gustave Flaubert - The Man-Pen]. Paris: Gallimard, 2002.
- James, Henry. *Gustave Flaubert*. Paris: L'Herne, 1969.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation* [Literature and Sensation]. Paris: Seuil, 1954.
- Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris : Gallimard, 1935.



IM SCHATTEN DES VATERS: ERINNERUNG UND IDENTITÄT IN CHRISTOPH HEINS ROMAN “GLÜCKSKIND MIT VATER”¹

Maria SASS

Universitatea “Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: maria.sass@ulbsibiu.ro

IN THE FATHER’S SHADOW: REMEMORY AND IDENTITY IN CHRISTOPH HEIN’S NOVEL “GLÜCKSKIND MIT VATER”
[“LUCKY CHILD WITH FATHER ”]

Born in Silesia in 1944, Christoph Hein lived in the eastern part of Germany. In the novel *Glückskind mit Vater* published in 2016, reissued in 2019, on the occasion of the author’s 75th birthday and the 30th anniversary of the fall of the Berlin Wall and the Iron Curtain, it presents, based on the evolution of the protagonist Konstantin Boggosch, over sixty years of German history. The present article includes the analysis of the mentioned novel, focusing in particular on two aspects: the one of remembrance and of the construction of identity, in the foreground being a person who throughout his life tries to free himself from the “shadow” of his father. The theoretical basis of the analysis is the study of Alleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*/ *The Long Shadow of the Past. Culture of Remembrance and Politics of History*.

Keywords: Rememory, Identity, Shadow, Soviet occupation zone, adventure story, Entwicklungsroman.



Motto:
“Ich glaube nicht, dass die Fähigkeit der Erinnerung eine Garantie dafür ist, dass ein Mensch zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten derselbe bleibt.”²
Javier Marias

aus dessen Schatten sie sich befreien will. Die theoretische Grundlage der Interpretation ist Alleida Assmanns Studie *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*.³

Der Roman *Glückskind mit Vater* von Christoph Hein wurde im Jahr 2017 veröffentlicht und 2019, zum Anlass des 75. Geburtstags des Autors und des 30jährigen Jubiläums seit dem Fall der Berliner Mauer bzw. des Eisernen Vorhangs, neu verlegt und stellt, aufgrund des Lebensberichts des Protagonisten Konstantin Boggosch, über sechzig Jahre deutsche Geschichte dar. In der vorliegenden Arbeit soll eine Analyse von Heins erwähntem Roman, in Hinblick auf die Erinnerung und die Identitätskonstruktion unternommen werden. Dabei liegt der Fokus auf einer Gestalt, die ein Leben lang von der Vergangenheit des Vaters verfolgt wird und

Der Autor: Christoph Hein

Geboren am 8. 4. 1944 in Heizendorf/Schlesien, verbrachte Christoph Hein seine Kindheit in Düben bei Leipzig. Als Sohn eines Pfarrers wurde er in der DDR-Zeit nicht zur Oberschule zugelassen, folglich verließ er als 14jähriger den Heimatort, um in West-Berlin das Gymnasium zu besuchen. Doch bevor er das Abitur ablegen konnte, wollte er Anfang der Sechzigerjahre die Sommerferien mit seinen Eltern verbringen, wurde von dem Mauerbau überrascht und konnte die DDR nicht mehr verlassen, um zurück zur Schule zu gehen.

Somit besuchte Hein die Abendschule und bestand danach das Abitur. Anschließend nahm er verschiedene Anstellungen an: er arbeitete als Montagearbeiter, Buchhändler, Kellner, Journalist, als Schauspieler in Nebenrollen und als Regieassistent. Später studierte er Philosophie und Logik in Leipzig und Berlin (1967 bis 1971), erhielt danach eine Stelle als Dramaturg und ab 1974 als Autor bei der Volksbühne in Berlin. Seit 1979 ist er als freischaffender Schriftsteller, Übersetzer und Essayist tätig. Heins schriftstellerischen Anfänge sind durch Dramen⁴ belegt, ab 1980 wird er auch durch seine Prosa - Erzählungen⁵ und Romane - bekannt. Die Themen wählt er hauptsächlich aus der deutschen Zeitgeschichte, die er als Augenzeuge erlebt hat und für deren Darstellung ihm die Bezeichnung deutscher Chronist zuteil wurde. In seinen Werken entpuppt sich Hein als Aufklärer, "der den Finger auf die Wunden eines Individuums und einer Gesellschaft legt..."⁶, zugleich als Autor, der "wahrheitsgemäß"⁷ aufzeichnet. Zur Wahl seiner Stoffe drückte Hein sich folgendermaßen aus:

"Meinen Stoff habe ich in meinen Augen und Ohren, er sitzt unter meiner Haut, da er mir tief unter die Haut ging. Wie immer ist es der Balken im eigenen Auge, der Pfahl im eigenen Fleisch. Die eigene Geschichte muß immer neu befragt werden, ist nie geklärt."⁸

Etwa derselbe Gedanke wurde auch in einem aktuelleren Interview aus der *Berliner Zeitung* wieder aufgenommen:

"Da hatte ich schon früh Erfahrungen im deutsch-deutschen Kriege. Ich habe sechs verschiedene Staatsangehörigkeiten erlebt. [...] Begonnen habe ich als Bürger des Dritten Reiches, dann kam die Sowjetische Besatzungszone, die DDR, West-Berlin, dann wieder in der DDR, schließlich wurde ich Bundesbürger."⁹

Als Prosaautor wurde Hein durch die Novelle *Der fremde Freund* bekannt, die er 1982 in der DDR und, unter dem Titel *Drachenblut* 1983 in der Bundesrepublik veröffentlichte. Seine Übersetzerstätigkeit ist durch Nachgestaltungen von Werken Jean Racines und Molières bezeugt. In der Zeitspanne von 1998 bis 2000 war Hein Präsident des gesamtdeutschen PEN-Clubs, seit 2014 ist er Ehrenpräsident desselben. Er ist zugleich Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Sächsischen Akademie der Künste. Für seine schriftstellerische Tätigkeit erhielt er mehrere Preise und Auszeichnungen¹⁰.

***Glückskind mit Vater* – ein Erinnerungsroman**

Gattungsmäßig in einer gemischten Form von Entwicklungs- und Abenteuerroman gestaltet, verfolgt *Glückskind mit Vater* den Werdegang von Konstantin Boggosch, alle Lebensstadien, angefangen von seiner Geburt 1945 – unmittelbare Nachkriegszeit – bis in die Gegenwart. Zusammen mit der Entwicklung des Helden wird detailliert deutsche Geschichte

aufgenommen: Faschismus, Sowjetische Besatzungszone, Gründung der DDR und ostdeutsche Wirklichkeit, über den Mauerbau bis zum Zusammenbruch des Sozialistischen Staates und der Neuorganisation im Freistaat Sachsen. In der Beschreibung des Übergangs von einem politischen System zum anderen, werden plötzliche Brüche und Wendungen in institutionell oder privat vermittelten Beziehungen dargestellt. Neben chronologisch aufgenommenen selektiven Erinnerungsbildern, die gleichzeitig das Leben des Protagonisten und deutsche Ostgeschichte beschreiben, wird zur Charakterisierung der NS-Zeit eine kunstvoll gemeisterte Rückblendentchnik verwendet.

Die Narration ist umfassend angelegt. In einem weitausgespannenen Zusammenhang, als Entwicklungsroman, zeigt er "den inneren und äußeren Werdegang"¹¹ des Protagonisten und hat oft einen stark autobiographischen Charakter, der auch durch die Ich-Form gegeben ist. Der einzige Erzähler ist der Protagonist, er erinnert seine Lebensstadien und gibt selbst die von ihm geführten Dialoge mit anderen Personen wieder, beispielsweise mit der Mutter oder mit seiner Gattin Marianne. Der erste Teil des Buches liegt in der Gegenwart, im Jahr 2012 in der ehemaligen DDR. Das Jahr wird nicht angegeben, doch kennen wir das Geburtsjahr (1945) und das Alter des Protagonisten Konstantin Boggosch: "... Sie sind jetzt siebzig... Siebenundsechzig, korrigierte Boggosch." (18) Dieser Teil ist einer Vorgeschichte gleichzusetzen und umfasst den Stand der Dinge in der Gegenwart, die das Erinnern anregen. Als nach dreijähriger Umbauzeit, das Pestalozzi-Gymnasium "schöner denn je geworden" (16) und bereit ist die Schüler zu empfangen, wird der ehemalige Direktor Konstantin Boggosch von einer Journalistin des Lokalwochenblatts *Kurier* gebeten, ein Interview zu liefern. Doch Boggosch lehnt entschieden ab, weil er seinen Berufsweg als abgeschlossen betrachtet: "Meine Welt ist längst versunken..." (17) Im Dialog zwischen der Journalistin und Konstantin werden, neben Andeutungen auf die folgende Handlung, Heins Betrachtungen zur Erinnerungskultur und zu der Wahrheit der Erinnerung aufgenommen:

"Mit unseren Erinnerungen versuchen wir ein missglücktes Leben zu korrigieren [...] ich würde Ihnen erzählen, was mir ins Bild passt, das ich von mir habe oder dass ich anderen vorgaukeln will." (18)

Auf die Bitte der Journalistin, die Wahrheit zu erzählen, erwiderte Boggosch: "Die Wahrheit? Nun, die werden Sie auch von mir nicht bekommen. Lediglich meine Wahrheit." Eine Aussage dieser Art findet sich auch bei Alleida Assmann¹², nämlich die Einteilung der Erinnerungen in wahre und falsche. Heins Protagonist ist sich bewusst, dass sein Erzählen mit fatalen Erinnerungen in Verbindung stehen bzw. "die alten Gespenster wecken" (25) würde, denn "man konnte nicht durch diese Welt ohne Schuld und Scham ..." (25) gehen.

Die Anregung zum Prozess der Erinnerung ist ein Brief von der Kirchensteuerfahndung, in dem ein gewisser Konstantin Müller, der dasselbe Geburtsdatum wie Konstantin Boggosch



- vierzehnter Mai 1945 – hat, genannt wird. Obwohl der Protagonist behauptet, er habe mit Konstantin Müller nichts gemeinsam, dementsprechend müsse er den Brief nicht beantworten, besteht seine Frau darauf, über sich zu sprechen: “Gerhard Müller, das war dein Vater.” (33) Im Gespräch mit der Gattin Marianne, gesteht Boggosch, dass er seine Vergangenheit verdrängt (“Dieser unbekannte Vater war kein Thema in der Familie.”; 35) habe und dass er den Mädchennamen der Mutter trage. Angedeutet wird ein Familiengeheimnis, das dazu führte, “ein Leben lang auf der Flucht” (36) zu sein. Der erste Teil des Buches endet mit der Fahrt der Gattin Konstantins in einen Kurort für Behinderte und bietet ihm somit die Möglichkeit, sich ungestört zu erinnern. Die eigentliche Erinnerung setzt mit folgenden Sätzen ein: “Der erste Tag des Friedens war kalt. Eisig kalt, sagte Mutter Jahre später zu mir...” [...] “Seit drei Wochen war das Rathaus der Sitz der Sowjetischen Militärverwaltung für den Landkreis ...”(40) Der Ich-Erzähler berichtet über die unmittelbare Nachkriegszeit, beschreibt den Nachkriegsalltag während der sowjetischen Besatzungszone: “Man hatte Respekt und Angst vor der fremden Besatzungsmacht...” (40) Es war schwierig, Lebensmittel und sogar Wasser zu besorgen (“Eine ganze Woche lang hatte es in der ganzen Stadt kein Wasser gegeben...”; 41), man war mit Vergewaltigung von jungen Frauen, Verschwinden von Personen, Plünderung von Häusern konfrontiert. All diese Informationen erinnerte Boggosch nach dem Bericht der Mutter:

“Alle, meinte sie, waren damals verängstigt und fürchteten das Kommende, und das änderte sich auch nicht, als Deutschland kapitulierte. Die Russen behandelten uns nach dem achten Mai, wie in den zwei Wochen zuvor, wir waren Feinde für sie, und sie für uns. Keiner traute dem anderen über den Weg. Sie fürchteten Anschläge von verrückten Anhängern der Nazis [...] Ich glaube, für die russischen Soldaten, für die Rote Armee war jeder Deutsche ein Hitlerist...” (42)

Viele Familienhäuser, selbst die Villa der Müllers, wurden von den Russen beschlagnahmt und wurden Eigentum der Sowjetischen Militärverwaltung. (44) Als Konstantins Mutter hochschwanger und mit einem kleinen Kind an der Hand das Familienhaus verlassen musste, erfuhr sie, dass ihr Mann ein Kriegsverbrecher gewesen sei, doch schätzte sie sich glücklich, die Villa unbehelligt verlassen zu dürfen. Sie ist diejenige, die den ungeborenen Sohn als Glückskind bezeichnet:

“Du wartst mein Glückskind, Junge, denn da ich hochschwanger war, wagte der russische Offizier nicht, mich abführen zu lassen. Anderenfalls wäre ich gewiss verhaftet worden, und was dann mit mir passiert wäre, daran wage ich nicht zu denken.” (47)

Schuld und Leid sind Themen, die zur Sprache gebracht werden. Hein stellt in seinem Roman einen radikalen Regime- und politischen Systemwechsel dar. Retrospektiv werden die Jahre 1941-44 mit Massenverbrechen dargestellt, dann

aber die Erfahrungen unter Sowjetischer Besatzung und die sozialistisch-kommunistische Diktatur aus Ostdeutschland. Denn Boggosch ist Zeitzeuge der DDR nicht der NS-Zeit.

Die Identitätskonstruktion

Neben der Darstellung der erinnerten individuellen und kollektiven Vergangenheit, verdient die Konstruktion der Identität von Heins Protagonisten die Aufmerksamkeit des Literatur-wissenschaftlers. In der Analyse der Identitätskonstruktion im Roman wurden zwei Theorien berücksichtigt: einerseits das von John Locke entworfene Identitätskonzept, das er im Kapitel *Of Identity and Diversity* aus dem Essay *Concerning Human Understanding* definiert, andererseits Maurice Halbwachs Konzept von der personalen Identität. In der oben erwähnten Studie, nachdem sich Locke mit verschiedenen Identitätstheorien auseinandergesetzt hatte, entwickelte er das Konzept der *ipse-Identität* (die Identität der Selbigkeit)¹³, eine Identitätsform, die Ricoeurs *idem-Identität* (der substantiellen Gleichheit)¹⁴ ergänzte. Zum Unterschied von der *idem-Identität*, welche die Gleichheit von Dingen bezeichnet, bezieht sich die *ipse-Identität* nur auf Menschen mit Bewusstsein. Der englische Aufklärer hebt hervor, dass Individuen sich im Laufe der Zeit verwandeln, trotzdem lassen sie sich “als selbig erkennen.”¹⁵ Für Lockes Identitätskonzept sind zwei Elemente von Bedeutung: einerseits ist es die “allgemeine Rationalität”¹⁶, über die ein Mensch verfügt, andererseits ist es das “Bewusstsein, das ein auf sich selbst bezogenes Wissen erzeugt.”¹⁷ Beide von Locke genannten Elemente sind auch für die von Hein konstruierte Identität seines Protagonisten von Bedeutung. Locke definiert die “personale Identität [...] als ein reflexives Selbstverhältnis; es ist nicht nur rational, sondern vorallem relational”¹⁸ und basiert auf die Erinnerungsfähigkeit des Menschen. Die Identität einer Person ist mit dem gleichzusetzen, “womit sich ein Mensch in seiner Lebensgeschichte identifiziert und was er bereit ist, seinem Bewusstsein und Handeln zuzuschreiben.”¹⁹ Konstantin Boggosch beschreibt seine eigene Person mit Hilfe der Erinnerung, er will sich nicht mit dem eigenen Ursprung identifizieren, vorallem nicht mit der Vatergestalt, in deren Schatten er gezwungen ist zu leben. Doch die weitere Dimension der Identität, die dem Helden auferlegt wird, ist der sozial-politische Kontext, in dem der Protagonist lebt. Lockes Begriff von der personalen Identität erweist sich demnach als unzureichend und muss mit jenem des Gedächnistheoretikers Maurice Halbwachs ergänzt werden. Halbwachs lokalisiert die Identität nicht im Individuum, sondern in die soziale Gruppe. Laut seiner These ist die Identität

“... nicht das Resultat von Erinnerungen, sondern ihre Voraussetzung: Erinnerungen entstehen viel mehr und formen sich allererst aufgrund von sozialen Bindungen, Identitäten, Gruppen-loyalitäten. Sie sind stets in kommunikative Zusammenhänge eingebettet.”²⁰

Dementsprechend spielt in der Identitätskonstruktion der Gedächtnisrahmen eine wichtige Rolle. "Gedächtnisinhalte [...] sind keine feste Bezugsgröße[n], sondern wandeln sich mit den sozialen und politischen Bedingungen der jeweiligen Gegenwart, in der wir unsere Erinnerungen aufrufen."²¹ Im sozial-politischen Rahmen konstruiert, wird jede Identität auch bürokratisch verwaltet und kontrolliert: "Identitätskonstruktionen erfolgen unter gesellschaftlichen Bedingungen und sind stets von den wechselnden Normen des kulturellen und politischen Umfeld abhängig."²² Die Analyse der Identität von Heins Protagonisten basiert auf beide oben beschriebenen Begriffe von Locke und Halbwachs, in der Darstellung der personalen Identität von Konstantin Boggosch spielen sowohl das Gewissen, als auch der sozial-politische Kontext bzw. der Gedächtnisrahmen eine sehr wichtige Rolle. Das Identitätskonstrukt in Heins Roman umfasst alle Ingredienzien einer kompletten Identität, von geläufigen Erfassungskriterien der modernen Identitätsbürokratie, wie Geburtsdatum und -ort (14. Mai 1945, in der Stadt G.), Elternnamen bis zu Schulbildung und Beruf.

Von Beginn an reflektiert der Protagonist über seine Situation und baut das eigene Selbst so auf, indem er versucht aus dem Schatten des verstorbenen Vaters, der als Kriegsverbrecher dargestellt wird, herauszutreten. Das Ich, mit Konstantin Boggosch gleichgesetzt, konstruiert durch die Erinnerung seines Lebens, die eigene Identität, die er getrennt vom Vater zurechtlegen will. Er erinnert sich unter dem "Druck von Schuld und Scham".²³ Weitere Erinnerungsbilder beschreiben den Ursprung von Boggosch bzw. charakterisieren dessen Eltern. Die Mutter stammte aus großbürgerlichen Verhältnissen. "Ihr Vater, ein promovierter Jurist und Gerichtsrat am Reichsgericht in Leipzig unter dem Freiherrn von Seckendorff" (48), späterer Staatssekretär bei Adam Stegerwald nach dem Ersten Weltkrieg Ministerpräsident (48), erfüllte auch andere Ämter im Staat. Als der erfolgreiche Geschäftsmann Gerhard Müller um die Hand seiner 17jährigen Tochter anhielt, wollte er die Heirat nicht einwilligen, weil er sich über den zukünftigen Schwiegersohn hatte informieren lassen, "der für ihn ein neureicher Emporkömmling, Parvenü und Raffke war." (49). Doch willigte er danach ein und im Februar 1933 wurde die Hochzeit gefeiert, damit er die Tochter nicht endgültig verliert. Konstantins Vater wird als "der größte Arbeitsgeber am Ort" (48) und als schlimmster Kriegsverbrecher beschrieben: "Gerhard Müller, der Besitzer der Vulcano-Werke und Brigadeführer der SS im Wirtschafts- und Verwaltungshauptamt" baute "ein Arbeitslager für seine Werke. In diesen Häusern sollten russische, französische, belgische und italienische Soldaten untergebracht werden, die für ihn" (71) im Rahmen des Programms "Erziehung durch Arbeit" (72) sich zu Tode hätten arbeiten müssen. Von diesem Augenblick angefangen, wird DDR-Vergangenheit erinnert – in Rückblenden werden weitere Bemerkungen zum Vater und dessen Nazivergangenheit aufgenommen. Die Informationen über Gerhard Müller, die der Protagonist bekannt macht, stammen aus zwei Quellen und sind antithetisch: es geht um die Mutter und einen Onkel, den

Bruder des Vaters. "Was euer Vater wirklich gemacht hat...? (53), so setzte der Bericht der Mutter gegenüber ihren beiden zehn- bzw. zwölfjährigen Kindern, Konstantin und Gunthard, ein, als sie über die NS-Vergangenheit und das Todesurteil über den Vater sprach. Das Urteil des polnischen Gerichts soll aufgrund seiner schweren Kriegsverbrechen gegeben worden sein: "Massenhinrichtungen unter seinem Befehl, Folterungen in Russland und Polen." (75); er soll "die gesamte russische Bevölkerung eines Dorfes in eine Kirche getrieben haben, die dann verschlossen und angezündet wurde." (75). Gleichzeitig erklärte sie ihren Söhnen, warum sie Boggosch und nicht Müller heißen: die Mutter wollte sie vor der bösen Vergangenheit des Vaters und deren Nachwirkungen im neuen Regime schützen. Die andere entgegengesetzte Sicht über den Vater vertritt Onkel Richard, der "einen Prozess angestrengt [hatte], um die Unrechtmäßigkeit der Verurteilung und Hinrichtung seines Bruders feststellen zu lassen." (79) Weil Müllers Prozess als "Willkür und Rache" (80) erklärt wurde – also kein richtiger Prozess –, behauptet der Onkel, dass Gerhard Müller kein Verbrecher gewesen sei ("Das ist alles Unrecht und Siegerjustiz"; 61), sondern "ein deutscher Offizier" (93), der seine Pflicht zur Kriegszeit getan hat. Konstantin sah den Vater zum ersten Mal in einem Bild, das ihm sein Bruder zeigte ("Der Mann, der mein Vater war, sah sehr elegant aus."; 89), doch konnte er ihn nicht wie Gunthard als Kriegshelden betrachten:

"Ein Vater fehlte mir. Aber dann sah ich den Kriegsverbrecher, den man zum Tode verurteilt und hingerichtet hatte. Der lächelnde Mann auf dem Foto wurde nun zur Bestie, ein Feind der Menschen, einer, der Unschuldige grausam umbringt. Was würde ein solcher Mann, ein solcher Vater mit mir machen?" (90)

Für Heins Protagonisten gibt es bloss eine Konklusion, nämlich die Notwendigkeit sich vom "Schatten" des Vaters, der wie ein Phantom wuchs, zu lösen. Seine Identität wird in Abhängigkeit mit der Vatergestalt konstruiert, zugleich werden die Bemühungen Konstantins sich von dieser zu trennen, hervorgehoben. Von entscheidener Bedeutung ist diesbezüglich der sozial-politische Kontext bzw. anfangs die russische Macht, die im Osten Gewalt ausübte, danach die sozialistisch-kommunistische Diktatur der neugegründeten DDR, in der für ihn eine Akte aufgestellt wird, die ihm in allen Etappen des Lebens anhängt und von der er sich nicht befreien kann, denn der Schatten des Vaters macht sich immer wieder bemerkbar.

Für die Schulbildung und weitere Entwicklung Konstantins kommt der Mutter eine wichtige Rolle zu. Frau Boggosch, die in Heidelberg und Tübingen Pädagogik studiert hatte und ein Diplom für Deutsch, Englisch und Französisch (81) besaß, durfte in der DDR nicht als Lehrerin tätig sein. Der Grund dafür ist die Vergangenheit des Gatten:

"Ich bin hiergeblieben, obwohl ich wegen meinem Mann, wegen diesem Kriegsverbrecher, nicht als Lehrerin



arbeiten darf. Das Bildungsministerium hat in der Zeit der Besatzungszone meine Einstellung abgelehnt und vier Jahre später wurde die Ablehnung von dem neu gegründeten Staat erneut ausgesprochen.“ (80)

Frau Boggosch nutzt ihre Sprachkenntnisse, um den beiden Söhnen Sprachen beizubringen, im Haus wurde je ein Tag pro Woche jeder Sprache gewidmet: man sprach einen ganzen Tag Englisch, ebenso einen ganzen Tag Französisch, dazu wurde noch Russisch in der Schule unterrichtet. Konstantin hat sehr gute Leistungen in der Schule, neben Sprachen ist er auch in Sport sehr begabt, wird ausgewählt, um als Leistungssportler im Kampfsport ausgebildet zu werden, doch dann wird er, ohne jedwelche Erklärung, abgelehnt. Es wird ihm klar, dass der Grund der Ablehnung wieder der Vater war (“Er war das Pech meines Lebens und klebte lebenslang an mir wie Pech.”: 88) Obwohl beide Brüder die jeweilige achte Klasse als Klassenbesten absolvieren, darf keiner von ihnen die Oberschule besuchen. Es wird beiden bewusst, dass sie sich vom Vater nicht befreien können: “Gunthard sagte zu mir: Siehst du, den Vater wird man nie los.“ (94) Der frühreife Konstantin, beschließt “das alte Vaterland samt dem Vater” zu verlassen, der ausgewählte Fluchtort ist Marseille, die Fremdenlegion als “Speerspitze der französischen Armee”: (103) “Ich wollte nach der Schule zur Fremdenlegion gehen, um dieses Provinznest hinter mir zu lassen. Und den Schatten meines Vaters.“ (105)

Aspekte des Abenteuerromans werden in der weiteren Gestaltung von Konstantins Entwicklungsweg aufgenommen. Mit gefälschten Papieren gelingt es dem Protagonisten zuerst in die Bundesrepublik zu kommen, von Onkel Richard erhält er eine ziemlich große Summe Geld für die Schule. So gelingt es ihm über die Grenze nach Frankreich zu kommen und hofft “... den endgültigen Abschied von meinem Vater.“ (165) feiern zu können. Die Etappe Marseille erweist sich als sehr günstig für Konstantin, er kann sich erneut als Glückskind schätzen. Zwar wird er nicht zu der Fremdenlegion angenommen, doch findet er Arbeit als Fremdsprachenkorrespondent und Übersetzer beim Antiquar Duprais und bei drei anderen Franzosen, Freunde Duprais’, alle vier ehemalige Mitglieder der Résistance während des Krieges. Der Protagonist schloss in Frankreich Freundschaften, absolvierte erfolgreich die Abendschule und das Baccalauréat, wurde oft zum Essen eingeladen und beteiligte sich bei Gesprächen über die sozialpolitische Lage in europäischen Staaten der Nachkriegszeit. Zur Sprache gebracht wurde das Thema Faschismus, der in Europa noch nicht erledigt war: “Hitler wurde besiegt, nun ja, die deutschen Nazis haben ihren Krieg verloren, gewiss, aber nicht der Faschismus...” (203) Vertreten wird die Meinung, dass Mitarbeiter der Faschisten in den neuen Regimes wieder an die Macht kämen, dabei spiele die Presse eine wichtige Rolle, denn sie sei parteiisch und feige. Als Beispiel wird ein gewisser Polizeipräsident Dupond angeführt,

“... eine der übelsten Figuren der Besatzungszeit [...] und nun macht er Karriere. Selbst de Gaulle fördert ihn und

machte ihn zum Polizeipräfekten von Paris. [...] Er ist zwar ein Mörder, ein Massenmörder, aber ein hoher Beamter, das reicht hierzulande, um sakrosant zu sein. [...] Und die Presse schweigt, sie gehört zu der Clique, jedenfalls die Herausgeber. Kein Journalist war bereit, die Dokumente zu diesem Dupond zu veröffentlichen.“ (236)

Aus einer Broschüre zu “Combat de coqs 22 juin”, erfährt Konstantin die Geschichte von der Widerstandsgruppe seiner Arbeitsgeber. In dem Bild eines SS-Mannes, als “Vulkan” (232) beschriftet, erkennt er seinen Vater. Der Schatten zeigte sich wieder und vertrieb den jungen Konstantin aus Marseille in seine ostdeutsche Heimat zurück. Es ist die Zeit als die Mauer gebaut wird, “Ostberlin und Westberlin mit Betonpfeilern und Stacheldraht absperren,” (251), der Augenblick als “der Eiserne Vorhang zwischen Ost und West” (252) aufgestellt wurde. Mehr als die Hälfte des Romans berichtet über die sozial-politische Lage in der DDR, für die sich Boggosch entschieden hat. Hatte der Vater seinen Lebenslauf in Marseille “vergiftet” (252), kann er sich auch in Ostdeutschland, wo für ihn eine Akte als Sohn des SS-Manns Gerhard Müller angelegt wurde, nicht dagegen wehren. Schon bei der Grenze wird ihm von einem Sachbearbeiter der Abteilung Inneres mitgeteilt, “in der Akte stünden Informationen über mich, von denen ich selbst nichts wüsste.“ (285) Folglich konnte sich Konstantin Boggosch von dem Stigma, Sohn eines Kriegsverbrechers zu sein, nicht befreien, obwohl er ihn nicht einmal gekannt hatte: “Der Mann, der mein Vater war, wurde drei Monate vor meiner Geburt zum Tode verurteilt. Ich habe ihn nie gesehen und ich habe nichts mit ihm zu tun.“ (287).

Zustände aus der DDR-Anfang der 1960-er Jahre werden detailliert geschildert. Angst dominierte die Heimatstadt, denn die Menschen waren der “Willkür der Machthaber” (259) wehrlos ausgeliefert. Das Volk, das eine sozialistische Rechtsordnung einhalten musste, wurde durch Kulturprogramme, die von den Russen kamen, erzogen. Die Aufbauleistungen der Nachkriegszeit wurden verherrlicht. In Ostberlin waren “Stacheldraht [und] die ersten Steine der Mauer” (307) zu sehen. Doch wie in Frankreich gab es auch hier Menschen, die sich an das neue Regime angepasst hatten, beispielsweise Konstantins Bruder, der in die Partei eingetreten und ausgebildeter Ingenieur in den BUNA-Werken war. Der Entwicklungsweg Konstantins führt ihn weiter nach Magdeburg (“eine von Krieg zerstörte Stadt”; 317), in der Hoffnung, dass “das Gespenst des Vaters (...) getilgt” (338) sei und er versuchte, hier Fuß zu fassen. In Magdeburg besuchte er, im Hinblick auf das Abitur, die Abendschule, tagsüber arbeitete er wieder in einem Antiquariat. Doch ist er Zeuge von Ungerechtigkeiten des sozialistischen Schulalltags: Schüler werden von der Abendschule “wegen politischer Unreife” exmatrikuliert und Konstantin wird die Zulassung zur Filmhochschule “auf Grund unterlassener und verheimlichter Angaben zur Person...” (385) abgesprochen. Ein Professor von der Pädagogischen Hochschule, Vater seiner Geliebten und zukünftigen Frau Bea, teilt ihm mit, dass die Entscheidung, zur Filmhochschule nicht zugelassen zu werden, “von

oben, von ganz oben“ (388) komme – “es geht um deinen Vater“ (389) – und empfiehlt ihm keinen Einspruch zu erheben, denn “eine Krähe hacke der anderen kein Auge aus“ (386). Konstantin bleibt die Alternative, innerhalb des Pädagogischen Instituts Sprachen zu studieren, dabei bemerkt er mit bitterer Ironie:

“Und jetzt nach dem Mauerbau ist es völlig aussichtslos. Ist das nicht verrückt, Fremdsprachen zu lernen, wenn man eingemauert ist? Das ist so, als ob man auf einer menschenleeren Insel ein Kochbuch liest. Verrückt, einfach verrückt.” (349)

Das pädagogische Studium bereitet Boggosch keine Schwierigkeiten, er wird Sprachenlehrer, bekommt eine Stelle im Unterricht, wird sogar zum Schuldirektor ernannt und glaubt “vom Schatten” des Vaters endgültig befreit zu sein. Obwohl in DDR-Schulen Lehrkräfte unterrichteten oder Schulräte waren, die “nicht einmal das Abitur” (435) hatten, wird Boggosch immer wieder schikaniert: “die Akte über dich schwirrt dir überall hinterher.” (394). Im Pestalozzi-Gymnasium, in dem er bis zur Pensionierung 2010 Sprachen unterrichten sollte, wird er zum Rektor ernannt, dann abgesetzt, denn “Akten verschwinden nie spurlos und sie vergessen nie etwas.” (455) All dieses flößt ihm Angst ein: “ich bekomme diesen Vater, dieses Erbe nicht los. [...] vor einem eigenen Kind habe ich Angst. Ich habe Angst, dass der Dämon durch mich am Leben bleibt.” (457) Während seiner ganzen Entwicklung macht sich der Schatten des Vaters immer wieder bemerkbar, der Protagonist betrachtet diesen als bedrückende Last, von der er sich nicht befreien kann, obwohl er beinahe ein Musterbürger der sozialistischen Gesellschaft gewesen ist. Demnach gelangt Konstantin zu der Schlußfolgerung, dass auch sein Vater wahrscheinlich in seiner Jugend nicht böse gewesen sei, doch habe er sich von “einem radikalen Neuanfang” verführen lassen und sei in die Partei eingetreten, “die alles Überkommene wegwerfen wollte”:

“Der erste Schritt in den Sumpf, dann der zweite, und schließlich steckte er bis zum Hals im Morast. Und immer so weiter, immer der Partei treulich gefolgt, bis eines Tages das Parteimitglied dafür gehängt wurde. [...] Am Ende kam das große Verbrechen.” (459)

Diese Entwicklung betrachtet Boggosch analog mit der Kommunistischen Partei und weigert sich, Mitglied dieser Partei zu werden, obwohl der Eintritt ihm zu einer guten Karriere hätte verhelfen können.

Die letzten fünfzig Seiten des Buches beziehen sich auf das Jahr 1989, auf den durch Unzufriedenheit der Bürger und Demonstrationen angeregten Niedergang der DDR, und auf die Nachwendezeit. “Als einen letzten Freundschaftsdienst” (487), schickte ein ehemaliger Schulfreund Konstantin seine Akte. Der Protagonist verzichtete auch auf das große Erbe (Buna-Werke, Mietshäuser in G.) des Vaters, damit es endgültig gelänge, “dem verhassten Schatten [des] Vaters zu entgehen...” (499) Das ganze Erbe geht an seinen Bruder Gunthard. Als

Konstantin nach der Pensionierung die Stadt G. besuchte, vermischten sich die Erinnerungen mit Angst, “weil ich eine Rechnung offen hatte, weil in all den vielen Jahren immer wieder etwas in mir genagt hatte, ein Wurm der Enttäuschung und der Scham” (509). In diesem Augenblick glaubte er, vom Schatten des Vaters endgültig befreit zu sein, als er von der Kirchensteuerpfandung als Gerhard Müllers Sohn entlarvt wird. Doch bleibt er endgültig bei seiner Entscheidung, dass er Boggosch heiße und er beschließt gegenüber seiner zweiten Frau auch weiter seine Vergangenheit zu verschweigen: “Meinen Vater! Mein Gott, Marianne, den habe ich nicht einmal kennengelernt, wie kann ich da etwas über ihn erzählen.” (524)

Schlussbetrachtungen

Der Roman *Glückskind mit Vater* von Christoph Hein spannt ein umfassendes zeitgeschichtliches Panorama zwischen 1945 und 1989. Er vergegenwärtigt sowohl NS-Vergangenheit, als auch ostdeutsche sozialistische Gesellschaftsordnung. Die Erinnerung setzt mit der Geburt des Protagonisten ein und umfasst Verwerfungen, die um das Jahr 1945 geschahen. Die im Roman aufgegriffenen Erinnerungsbilder decken sich z. T. mit den Erlebnissen des Autors:

“Ich habe da immer ganz viel von meiner eigenen Biografie mit reingebracht: Ich bin im gleichen Alter wie er abgehauen, ich wurde mit dem Mauerbau wieder eingefangen, ich bin nicht zurückgegangen, sondern ich war illegalerweise in den Ferien in Dresden und kamte dann nicht mehr wieder nach West-Berlin zurück und nicht mehr zur Schule, und dann aus ganz anderen Gründen wurde ich dann eben auch da exmatrikuliert und so weiter. Also der halbe Roman, das ist meine Biografie.”²⁴

In erinnelter Form wird deutlich hervorgehoben, dass es um diktatorische Herrschaftsformen geht: beide Diktaturen werden als menschenverachtend dargestellt, die Machthaber haben Durchgriff auf sämtliche Lebensbereiche der Bevölkerung. Es ist bekannt, dass “Charakteristisch für totalitäre Systeme [...] der Aufbau einer ständigen Bedrohung durch äußere und innere Feinde”²⁵ ist. Die Akte, welche dem Protagonisten vorgezeigt und durch die seine Karriere behindert wird, symbolisiert einen solchen Feind und kann als “sozialistische Wachsamkeit”²⁶ bezeichnet werden. Aleida Assmann hebt hervor, dass die unmittelbare Nachkriegszeit “keineswegs ein Zeitalter der Erinnerung” gewesen sei. In der Periode waren

“Erinnerungen [...] politischer Sprengstoff und politisch unbrauchbar in einer Ära, die durch den scharfen weltanschaulichen Gegensatz und militärischen Stellungsfrieden zwischen Ost und West, zwischen Kommunismus und Kapitalismus bestimmt war. In dieser Phase der neuen Feindbilder war es inopportun, sich daran zu erinnern, dass die Sowjetunion ein Teil der Alliierten



gewesen war, die gemeinsam den Krieg gegen Hitler und seine Verbündeten beendet hatten. Ohne Hitler brach diese Allianz zusammen, und die neue Front des 'eisernen Vorhangs' rückte [...] an die Stelle der alten..."²⁷

Bestimmte Erinnerungen, beispielsweise an die Opfer des Schreckensregimes der kommunistischen Diktatur, waren eingefroren, denn die Sieger, die Einfluss auf das Schreiben der Geschichte ausübten, hielten Archive unter Verschluss: "Als Sieger von 1945 nehmen die Russen das Privileg für sich in Anspruch, ihre Erinnerung nicht auf den europäischen Prüfstein legen zu müssen."²⁸ Ein politisches Systemwechsel erwies sich als notwendig, um die von Hein behandelte Problematik aufgreifen zu können. Die tiefgreifende politische Wende von 1989 ermöglicht es dem Autor frei über die Zustände in der DDR und Ost-West-Konfrontation zu sprechen. Zwar wird die Schuld der Deutschen im Bezug auf Holocaust und anderen Kriegsverbrechen nicht gemindert, doch können auch die Verbrechen im Osten bzw. der Russen zur Sprache gebracht werden, welche keinesfalls geringer waren, sondern nur verschwiegen wurden.

Beziehen wir uns auf die Identitätskonstruktion des Protagonisten aus Heins analysierten Roman, so spielten – wie schon erwähnt – Bewusstsein und Gedächtnisrahmen eine

wichtige Rolle: das Gewissen, Sohn eines Kriegsverbrechers zu sein, in einer deutsch-russischen feindlichen Umgebung, beeinflusst die Auswahl bestimmter Bilder, die unter dem Druck der Gesellschaft erfolgt. Denn "Im totalitären Staat [...] hat das Regime die Macht zu definieren, was wahr ist und was Lüge, ohne die Wirklichkeit beachten zu müssen."²⁹ Das universale Symbol für das Vergangene, das nicht vergeht, ist der Schatten. Der schwarze Schatten der NS-Zeit, der besonders intensiv von Hein bearbeitet wird, bedeutet, "der nachwirkende Präsenz der traumatischen Vergangenheit", aber auch "Verdunkelung und Verdüsterung"³⁰.

Abschließend sei noch die Berliner Mauer als innerdeutsche Grenze erwähnt, die "Prinzipien der geteilten Welt in ihrer unwiderruflichen und absoluten Natur..."³¹ manifestierte. Der Osten bezeichnete die Mauer als einen "antifaschistischen Schutzwall" gegen die imperialistischen Aggressoren aus der Bundesrepublik Deutschland, während der Westen von einer "Schandmauer" sprach.³² Somit ist die Berliner Mauer als Symbol des Kalten Krieges zu betrachten, welcher die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte und läßt Heins Roman als kritische Auseinandersetzung mit dem Totalitarismus charakterisieren. Denn das Bild mit dem Mauerfall am Ende des Buches bezeichnet nicht nur die Öffnung der Berliner Mauer, sondern die Beseitigung einer Diktatur.

Note:

1. Christoph Hein, *Glückskind mit Vater* (Berlin: Suhrkamp Taschenbuchverlag, 2019). All following in-text citations refer this book.
2. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: C.H.Beck, 2018), 125.
3. Assmann, *Der lange Schatten*, 125.
4. Theaterstücke: *Cromwell* (1980), *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1983), *Die Ritter der Tafelrunde* (1989), *Bruch* (1999).
5. *Der fremde Freund/Drachenblut* (1982), *Horns Ende* (1985), *Willenbrock* (2000), *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005), *Trutz* (2017) u.a.
6. Manfred Behn, „Christoph Hein“, in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition text+kritik, ed. Heinz Ludwig Arnold (München: Richard Boorberg, 1990), 7.
7. Ibid., 11.
8. Ibid., 8.
9. Christoph Hein, „Die Ostdeutschen akzeptieren sich heute mehr als Ostdeutsche“. In: <https://archiv.berliner-zeitung.de/kultur/literatur/christoph-hein---die-ostdeutschen-akzeptieren-sich-heute-mehr-als-ostdeutsche--32191288>, retrieved 20.11.2019.
10. Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR (1982); Berliner Literaturpreis (1992), Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur (2002), Uwe-Johnson-Preis (2012), Grimmelshausen-Preis (2017).
11. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart: Alfred Kröner, 1979), 218.
12. Assmann, *Der lange Schatten*.
13. Quoted in Ibid., 125.
14. Quoted in Ibid.
15. Quoted in Ibid., 126.
16. Quoted in Ibid.
17. Quoted in Ibid.
18. Quoted in Ibid.
19. Quoted in Ibid., 127.
20. Quoted in Ibid., 136.
21. Quoted in Ibid.
22. Quoted in Ibid., 138.

23. Quoted in *Ibid.*, 127.
24. Katrin Hilgruber, *Christoph Hein: Glückskind mit Vater. Ein tragikomischer Lebensbericht*, Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-ein-tragikomischer.700.de.html?dram:article_id=365257, last accessed 7.11.2019.
25. Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft* (Frankfurt: Europäische Verlagsgesellschaft, 1958), quoted in Stefan Maurer, Doris Neumann-Rieser, and Günther Stocker, eds, *Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur* (Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2017), 160.
26. Stefan Maurer, Doris Neumann-Rieser, and Günther Stocker, eds, *Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur* (Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2017), 153.
27. Assmann, *Der lange Schatten*, 237-38.
28. *Ibid.*, 241.
29. Maurer et al, *Diskurse*, 90.
30. Assmann, *Der lange Schatten*, 256.
31. Maurer et al, *Diskurse*, 40.
32. *Ibid.*, 41.

Bibliography:

- “30 de ani de la căderea Zidului Berlinului / Începutul și sfârșitul Cortinei de fier” In *HotNews*, 08.11.2019, <https://www.hotnews.ro/stiri-esential-23476070-30-ani-caderea-zidului-berlinului-inceputul-sfarsitul-cortinei-fier.htm>, last accessed 5.2.2020.
- “Christoph Hein, Glückskind mit Vater.” In *Perlentaucher*, <https://www.perlentaucher.de/buch/christoph-hein/glueckskind-mit-vater.html>, last accessed 7.11.2019
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. 3rd edition. München: C.H.Beck, 2018.
- Behn, Manfred. “Christoph Hein.” In *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Edition text+kritik*, edited by Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg, 1990.
- Buß, Christian. “Deutschlandroman von Christoph Hein: Mein Vater, das Gespenst.” *Spiegel Kultur*, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-mein-vater-das-gespenst-a-1079585.html>, last accessed 7.11.2019.
- Geißler, Cornelia. “Christoph Hein: Die Ostdeutschen akzeptieren sich heute mehr als Ostdeutsche.” In *Berliner Zeitung*, 9.03.2019, <https://archiv.berliner-zeitung.de/kultur/literatur/christoph-hein---die-ostdeutschen-akzeptieren-sich-heute-mehr-als-ostdeutsche--32191288>, last accessed 20.11.2019.
- Hein, Christoph. *Glückskind mit Vater*. 5th edition. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 2019.
- Hilgruber, Katrin. Christoph Hein: “Glückskind mit Vater. Ein tragikomischer Lebensbericht,” *Deutschlandfunk*, https://www.deutschlandfunk.de/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-ein-tragikomischer.700.de.html?dram:article_id=365257 last accessed 7.11.2019.
- Koller, Christian. “Der Eiserne Vorhang: Zur Genese einer politischen Zentralmetapher in der Epoche des Kalten Krieges” *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 54/4 (2006): 366-84.
- Maurer, Stefan, Neumann-Rieser, Doris, and Günther Stocker. *Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2017.
- Von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 6th revised edition. Stuttgart: Alfred Kröner, 1979.



ÜBERLEGUNGEN ZUR ANWENDUNG DER SKOPOSTHEORIE IN DER ÜBERSETZUNG VON JUDIKATSTEXTEN DER NEUZEIT AUS DEN BESTÄNDEN DES HERMANNSTÄDTER ARCHIVS

Ioana CONSTANTIN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: ioana.constantin@ulbsibiu.ro

REFLECTIONS REGARDING THE APPLICATION OF THE SKOPOSTHEORIE IN TRANSLATING JUDICIARY TEXTS
BELONGING TO EARLY MODERNITY FROM THE NATIONAL ARCHIVES OF SIBIU

Translation theory has entered a new paradigm when defining translation as action determined by a purpose and by placing the translator in the center of the translation process, allowing him a much larger degree of freedom within the borders of a rigorously defined practice. This paradigm shift has also brought about the replacing of the concept of equivalence with that of adequacy, thus enabling the translator a more creative approach to the text. The skopos theory might contribute to bridging the gap between theory and practice in the field of translation. The article intends to briefly describe the most important aspects of the skopos theory and to discuss its possible applicability in the translation of a corpus of texts representing witness depositions and court records of the witch trials in Sibiu, Transylvania, during the 17th century, at the height of the witch persecutions. A short description of the specific aspects of Transylvanian witch trials will also be included.

Keywords: skopos theory, translation studies, court records, witch trials, Transylvania, Sibiu, archive documents



Die Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans Vermeer¹ markiert die Verabschiedung vom linguistischen Ansatz und die Umorientierung der Translationswissenschaft auf handlungstheoretische Grundlagen und gehört, zusammen mit der Theorie der translatorischen Handlung von Holz-Mäntärü und den diversen Varianten des funktionalistischen Ansatzes², auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, zu dem sogenannten handlungstheoretischen Paradigma. Gemeinsam ist all diesen Ansätzen die Überlegung, dass Übersetzen grundlegend eine Handlung darstellt und als solche einen Zweck oder Skopos haben muss. Der Verfasser eines Translats muss also die Festlegung ihres Zwecks vorangehen. Der zentrale Begriff der Translationslinguistik, die Äquivalenz, wird im handlungsorientierten Ansatz mit dem Terminus Adäquatheit ersetzt, der als „Relation zwischen

Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zwecks (Skopos), den man beim Translationsprozess verfolgt“³, definiert wird. In der Skopostheorie ist der Übersetzer ein zweckorientiert handelnder Experte und der Skopos wird zur „Dominante aller Translation“⁴. Der Übersetzer ist Ausgangstextrezipient und Zieltextproduzent zugleich und zur Verantwortung für den Zieltext verpflichtet. Der Text selbst wird dynamisch begriffen – eine feste Textbedeutung gibt es nicht, vielmehr kommt diese erst durch die Rezeption zustande: „Jede Rezeption realisiert nur Teile aller möglichen Verstehens- und Interpretationsweisen und neutralisiert und konnotiert jeweils andere Merkmale.“⁵

Als logische Folge dieser Auffassung verliert der Ausgangstext seine Rolle als „heiliges Original“; Reiß und Vermeer definieren Übersetzen als „Informationsangebot

über ein Informationsangebot“⁶, wobei der Ausgangstext als Informationsangebot sowohl vom Empfänger, als auch vom Übersetzer “in einer konkreten Rezeptionssituation interpretiert werden muss“⁷. Die Interpretation ist der erste Schritt in dem vom Übersetzer übernommenen Handlungsprozess, gleich darauf folgt die Festlegung der Funktion des Ausgangstextes, aufgrund derer er die Funktion des Zieltextes festlegt oder überprüft (falls diese von einem eventuellen Auftraggeber bereits entschieden worden ist). Dieses Prinzip der Interpretation kann dazu führen, dass mehrere Informationsangebote der Texte identifiziert werden. Als Interpretation kann dann der Informationsgehalt der Übersetzung von jener des Ausgangstextes abweichen, ist aber in jedem Fall von dieser verschieden. Dadurch verschwinden sowohl die Unterscheidung zwischen Übersetzung, Paraphrasierung und Adaptation, als auch die gängigen Dichotomien “frei” versus “wörtlich”, “verfremdend versus aneignend”. Anders als die traditionellen Ansätze, die von einer in jedem Fall bestehenden Funktionsgleichheit zwischen Ausgangs- und Zieltext ausgehen, besteht die Skopostheorie auf die These, dass eine solche Funktionsgleichheit nicht zwingend existieren muss, dass monofunktionale Texte in der translatorischen Praxis so gut wie nie oder doch nur sehr selten anzutreffen sind. Selbstverständlich muss dem Skopos eine begründbare, logische Entscheidung zugrunde liegen, er muss unter allen Umständen der betreffenden, in einer bestimmten Kultur eingebetteten Situation entsprechen. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, jene Funktionen des Ausgangstextes zu identifizieren, die für den Empfänger in der Zielkultur relevant sein könnten, und sie eventuell für die Zieltextproduktion so zu hierarchisieren, dass sie dem Skopos des Zieltextes entsprechen. Darin besteht auch seine Interpretationsleistung. Der Skopos des Translats bestimmt die Funktionsgleichheit oder den Funktionswechsel.

Nicht nur das heilige Original ist entthront worden, sondern auch der so lange im Zentrum der translationstheoretischen Auseinandersetzungen stehende, linguistisch geprägte Begriff der Äquivalenz. An seine Stelle tritt der Terminus Adäquatheit, der sich auf das Verhältnis zwischen Sprache und Skopos bezieht. Reiß und Vermeer definieren Äquivalenz als Adäquatheit im Falle der Funktionskonstanz zwischen Ausgangstext und Zieltext. Eine Folge dieser Neudefinierung der beiden Begriffe, Adäquatheit und Äquivalenz, besteht darin, dass „die unlösbaren Dilemmata, in die Translatoren durch die rigiden, miteinander konkurrierenden Äquivalenzpostulate unweigerlich gedrängt wurden, [...] durch eine sinnvolle und erfüllbare Forderung ersetzt [werden]“⁸.

Eine zentrale Stellung in der Skopostheorie von Reiß und Vermeer kommt der Kultur zu. Übersetzung wird als Kulturvermittlung gesehen, als Übertragung von “Kulturphänomenen”, nicht nur von “Spracherscheinungen”⁹. Kein Text existiert ausserhalb eines kulturellen Kontextes, kein Text ist in dieser Hinsicht autonom, so dass jeder Translationsakt gleichzeitig auch ein interkulturelles Übertragen ist. Vermeer gehört diesbezüglich zu den Vorreitern des sogenannten *cultural turn* in den

Translationswissenschaften.¹⁰ In diesem Kontext fasst Prunč die Definition des Translationsprozesses wie folgt zusammen:

„Wenn der AT als Teil des ausgangskulturellen und der Zieltext als Teil des zielkulturellen Weltkontinuums betrachtet wird, beginnt der eigentliche Prozess der Translation mit dem Herauslösen des AT aus dem ausgangskulturellen Welt- und Textkontinuum und endet mit seiner Integration in das Welt- und Textkontinuum der Zielkultur.“¹¹

Die Skopostheorie ist selbstverständlich nicht mit einhelliger Zustimmung aufgenommen worden. Koller, zum Beispiel, kritisiert die Gleichschaltung von Übersetzung, Bearbeitung, Adaptation und Nachdichtung und verweist diesbezüglich auf die ideologisierenden Adaptationen der Erzählungen der Nobelpreisträgerin Doris Lessing in sowjetischen Zeitungen hin.¹² Diese würden, so Koller, dem Skoposprinzip im Sinne von Reiß und Vermeer entsprechen, seien jedoch kaum noch als Übersetzungen zu bezeichnen. Koller bemängelt auch die von Vermeer betonte starke Kulturbedingtheit und – relativität in der Übersetzung, während er selbst Kultur als Einflussfaktor in der Übersetzung nur als ein wichtiges Element unter anderen ansieht.¹³ Kontrovers diskutiert wird auch die Frage, ob es überhaupt eine allgemeine Translationstheorie geben kann, die sowohl literarische, als auch nichtliterarische Texte, das Übersetzen und das Dolmetschen, sowie alle Textsorten, Kulturen und Sprachen in ihren Gültigkeitsbereich einzuschliessen beanspruchen kann, wie es die Skopostheorie tut.¹⁴ Vor allem im Falle der Literaturübersetzungen sind ernsthafte und berechtigte Fragen an die Adäquatheit der von der Skopostheorie aufgestellten Forderungen und Kriterien nicht auszuschliessen, doch darauf soll hier nicht näher eingegangen werden, denn die in diesem Beitrag zur Diskussion stehenden Archivadokumente sind keine literarischen Texte.

Vor der eigentlichen Beschreibung der spezifischen Merkmale dieser aus den Beständen des Hermannstädter Archivs stammenden Schriftstücke soll kurz ihr Zeitkontext dargestellt werden, denn die Hexereiprozesse auf dem siebenbürgischen Königsboden sind selbstverständlich kein isoliertes Phänomen, sondern lediglich regionaler Ausdruck des gesamteuropäischen Hexenwahns, der im 17. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte. Die Hexenverfolgungen sind im Wesentlichen eine Erscheinung der frühen Neuzeit, sie beginnen in Europa in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und setzen sich in geographisch und zeitlich unterschiedlich starken Wellen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts fort. Auf dem Herrschaftsgebiet des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nationen wird eine Höchstintensität des Verfolgungswahns um die Jahre 1590, 1630 und 1660 vermerkt. In Siebenbürgen erfolgt die Anbindung an West- und Mitteleuropa in dieser Hinsicht etwa 100 Jahre später, die stärksten Verfolgungswellen toben hier um die Jahre 1690, 1709–1711, beziehungsweise 1738–1745.¹⁵ Historischen Untersuchungen zufolge sollen auf dem Königsboden etwa 90 Hexereiprozesse,



in ganz Siebenbürgen um die 500 stattgefunden haben. Genaue Zahlen liegen nicht vor, da die Archivbestände nicht vollständig eingesehen worden sind und auch vom Verlust vieler Dokumente im Laufe der Zeit ausgegangen werden kann. In der Chronik des Emil Sigerus werden für die Zeit zwischen 1608 und 1690 13 in Hermannstadt der Hexerei angeklagten und durch Verbrennung auf dem Scheiterhaufen hingerichtete Frauen verzeichnet.¹⁶ Eine Partikularität der Hermannstädter Gerichtsverhandlungen ist deren Charakter von Injurienprozessen, in denen die der Hexerei angeklagte Person sich vor Gericht von den öffentlich gegen sie erhobenen Anschuldigungen „purgieren“, d.h. wehren musste. Zu diesem Zweck konnte sie Zeugen berufen, deren Aussagen sie entlasten sollten, die aber in den meisten Fällen gegen sie aussagten. Die eingesehenen Dokumente enthalten die Zeugenaussagen, die von der oder dem Angeklagten durch Gegenaussagen und –beweise zu widerlegen waren. Die Instanz des Königs- oder Stuhlsrichters entschied, ob die Beweisführung durch die Zeugen ausreichte, um ein endgültiges Gerichtsverfahren anzustrengen. Anschließend wurde die Akte an den Magistrat gesandt, der als alleiniger Inhaber des *ius gladii* das Recht hatte, die Todesstrafe zu verhängen. Die eingesehenen Dokumente sind also genau genommen Verhörprotokolle, die innerhalb eines gerichtlichen Verfahrens zur Schilderung des Hergangs des Prozesses angefertigt wurden und danach an eine nächste Instanz zur endgültigen Urteilsfindung versandt wurden.

Die rapide zunehmende Institutionalisierung der frühen Neuzeit führte zu und wurde gleichzeitig bedingt durch eine ebenso intensive Verschriftlichung, was zur Entstehung von neuen Textsorten führte. An den Gerichtsprotokollen der Hexereiprozesse in Hermannstadt wirkten mehrere Institutionen mit: Textproduzent war die Instanz des Königs- oder Stuhlsrichters, Rezipient der Magistrat. In diesem Sinne gelten die Gerichtsprotokolle als Versendungsakte zwischen den beiden Einrichtungen. Daraus resultiert das Merkmal der „kommunikativen Intention des Textproduzenten“ so wie es von Reichmann und Wegera in ihrer Einteilung der Textsorten der Frühen Neuzeit formuliert worden ist.¹⁷ Unter „Intention“ verstehen die Autoren eine „genuin geschichtliche Gegebenheit“, die sich „auf der Ebene des Gesamttextes manifestiert“.¹⁸ Davon ausgehend, stellen sie neun unterschiedliche Textsorten auf: sozial bindende, legitimierende, dokumentierende, behelrende, erbauende, unterhaltende, anleitende, informierende und agitierende Texte. Aufgrund dieser Klassifikation, lassen sich die Hermannstädter Gerichtsprotokolle als dokumentierende Texte einstufen. Diese werden als schriftlich gefasste Produkte definiert, deren Produzenten „Ereignisse, Besitzverhältnisse, Fakten aller Art [...] festgehalten, gespeichert, dokumentiert sehen möchten“, um „Vorhandenes in eine Übersicht zu bringen und verfügbar zu machen, um sich gegebenenfalls nach späterer Notwendigkeit auf die Festschreibung berufen und sie je nach Interesse nutzen zu können“.¹⁹

Im Sinne der Textsortenklassifizierung von Eckard Rolf gehören die Gerichtsprotokolle zu den Gebrauchstexten, die „der Erzeugung, Aufrechterhaltung, Transformation

oder Aufhebung institutioneller Wirklichkeiten“ dienen.²⁰ In schreibsoziologischer Hinsicht gehören sie zur mittleren Ebene der Schriftlichkeit und als pragmatisch ausgerichtete Texte besitzen sie, laut Mihm, „nur eine beschränkte Autonomie, weil sie eng an die Zwecksetzung ihrer Bezugsdimension gebunden bleiben“.²¹ Halten wir demnach fest, dass die Gerichtsprotokolle als Gebrauchstexte mit „beschränkter Autonomie“ einen dokumentierenden Charakter aufweisen, zu den Versendungsakten gehören und pragmatisch ausgerichtet sind.

Die Bedeutung der Texte liegt jedoch nicht nur in ihren Merkmalen als Dokumente der Rechtssprechung, sondern in einem vielleicht noch größerem Maße in ihrer Eigenschaft als Träger eines kulturhistorischen Hintergrunds. Sie transportieren gewissermaßen die Lebenswelt der hermannstädter Sachsen des 17. Jahrhunderts inmitten des europaweiten Hexenwahns, mit all ihren Ängsten und Abwehrmechanismen, sie sind Ausdruck der Machtverhältnisse der Zeit und Spiegel des magischen Denkens, das real existierende und imaginierte Praktiken zu strafrechtlich verfolgten Delikte machte. Sie stellen auch einen nicht unbedeutenden Hinweis darauf dar, dass dieses magische Denken in den gebildeten Oberschichten genau so fest verankert war wie in den unteren Volksschichten und ein Produkt der Gelehrtenkultur ist. Schliesslich dokumentieren sie die kulturelle Anbindung Siebenbürgens an die Entwicklungen innerhalb des westeuropäischen Raums.

Wie stellt sich nun die Übersetzung dieser Texte im Lichte der Skopostheorie dar? Ausgangspunkt der Diskussion soll die Frage nach dem Verhältnis zwischen ursprünglichem Skopos der Gerichtsprotokolle als Ausgangstexte und gegenwärtigen Skopos der Übersetzungen, bzw. der Zieltexte sein. Wie schon festgestellt worden ist, war der Zweck – der Skopos – der Gerichtsprotokolle, als Versendungsakte die mit dem *ius gladii* betraute Behörde (Magistrat) mit dem Inhalt der gerichtlichen Untersuchung vertraut zu machen. Die Dokumente waren dazu gedacht, die Beweisführung schriftlich festzuhalten um dem Magistrat eine juristisch gültige Grundlage für die Urteilsfällung vorzulegen. Hagenthurn bezieht sich auf die Erläuterungen von Karl Fabritius bezüglich der Aufgabe des Stadtschreibers, mündlich vor dem Rat über Injurienprozesse (und nicht nur) zu berichten.²² Dieses mündliche Vortragen stützte sich auf die Versendungsakte als schriftliche Grundlage, so dass die niedergeschriebenen Protokolle der Zeugenvernehmungen praktisch das mündliche Vortragen vor der entscheidungsbefugten Behörde ermöglichte. Gleichzeitig erfüllte die schriftliche Fixierung der Verhandlung auch die wichtige Funktion, den befugten Organen jederzeit die Wiederaufnahme eines Prozesses zu gestatten. Dieser Skopos ist selbstverständlich an den Moment der Entstehung der Dokumente gebunden und kann nicht von der Übersetzung weitergetragen werden. Die Festlegung des Skopos oder der Skopoi des Zieltextes muss unter Berücksichtigung anderer Kriterien vorgenommen werden.

Eine Übersetzung der in den Beständen des Hermannstädter Judikats aufgefundenen Protokolltexte zu

den Hexereiprozessen wird wahrscheinlich, sollte sie in einer möglichst exhaustiven Form zustande kommen, erstmals von einer Textauswahl ausgehen. Hier würde der potentielle Übersetzer wohl auch gleich den ersten Stolpersteinen in seinem Unterfangen begegnen. Die Judikatstexte existieren im Staatsarchiv in Hermannstadt in 36 Bänden und umfassen die Zeitspanne 1600 – 1700. Die Texte sind handschriftlich fixiert worden und teilweise unleserlich, auch sind sie selbstverständlich nicht „thematisch“ angeordnet, so dass die Bände systematisch nach den Hexereiprozessprotokollen „durchforstet“ werden müssen. Hat der Übersetzer dann „seine“ Texte identifiziert, sollte vor der eigentlichen Übersetzungsarbeit eine Transkribierung der Dokumente vorgenommen werden; dieser Prozess wird höchstwahrscheinlich eine oft beträchtliche Menge von unleserlichen und/oder unverständlichen Stellen aufweisen, die von einzelnen Wörtern bis zu ganzen Sätzen oder sogar Textfragmenten reichen können. Viele Prozessakte – nicht nur die zu Hexereiprozessen gehörenden – sind unvollständig, beispielsweise fehlt die Urteilsfällung oder sie enden abrupt nach der Aussage eines Zeugen, ohne dass klar wäre, ob etwa weitere Aussagen folgen. Die Ausmaße der Protokolle variieren ebenfalls. Das Protokoll der am 28. Januar 1618 von Johannes Bretz gegen Sarah Schuller und Martin Mauress angestrebter Prozess umfasst die Aussagen von 31 Zeugen²³. Noch viel länger ist der von der Hebamme Bielz im April 1692 gegen Jacobus Kann angestrebte Prozess, in dem sie sich gegen die von Kann erhobenen Anschuldigungen wehren will – 79 Zeugen sagen aus.²⁴ Am 12. September 1679 „litigieret Kerste Bosias“ gegen Petru de Bungart, der die Mutter des Kerste Bosias der Zauberei angeklagt hat²⁵. Die Aussagen von 5 Zeugen sind vermerkt, wobei das Dokument nicht mit einer Urteilsfindung endet, so dass unklar bleibt, ob es nicht doch mehrere gewesen sein können. Ein vollständiges Protokoll enthält die Zeugenaussagen in dem am 17. November 1679 angestrebten Prozess des Johannes Hanne aus Heltau gegen Croner Pal, der ihn auch der Zauberei beschuldigt hat.²⁶ 12 Zeugen werden befragt und der Angeklagte wird schliesslich freigesprochen.

Im Prinzip hängt der Skopos einer Übersetzung vom Übersetzungsauftrag ab, der auch bestimmt, ob die Übersetzung funktionskonstant oder funktionsvariierend sein soll. Von einer Funktionskonstanz kann bei der Übersetzung der Hexenprozessprotokolle aus den oben genannten Gründen keine Rede sein. Wir gehen in dieser Diskussion davon aus, dass der Skopos dieser Übertragungen entweder vom Übersetzer selbst oder von einem Auftraggeber aufgrund seines/ihrer Interesses an einer bestimmten Zieltextfunktion der Übersetzung festgelegt wird. Die Übertragungen sollen den von den Dokumenten vermittelten Ausschnitt aus der Lebenswelt der Siebenbürger Sachsen in der frühen Neuzeit dem rumänischen Leser der Gegenwart in einer informativen, anschaulichen Art und Weise darstellen, ihm einen Einblick in das Gewirr aus magischem Denken, Ängsten und menschlichen Regungen wie Neid, Missgunst oder Hass ermöglichen und gleichzeitig ein zumindest teilweise verständliches Bild des juristischen Prozedere jener Zeit (nach)zeichnen. In diesem

Fall wird der Übersetzer wahrscheinlich auf die Produktion einer instrumentellen Übersetzung fokussieren. Nord definiert die instrumentelle Übersetzung als „Instrument zur Erreichung eines kommunikativen Zieles in einer neuen, zielkulturellen Kommunikationshandlung“.²⁷ Die praktische Ausführung eines solchen Translats kann sich unterschiedlich gestalten, bzw. es können weitere untergeordnete Skopoi festgelegt werden, wie zum Beispiel: je nachdem, welcher Publikationsraum zur Verfügung steht, kann der Übersetzer im Falle langer Texte entscheiden, Kürzungen vorzunehmen und etwa ähnliche, redundante Zeugenaussagen streichen und nur einige für den Gesamtzusammenhang relevante Aussagen beispielhaft übersetzen. Das Protokoll zum Prozess der Hebamme Bielz enthält beispielsweise Aussagen von mehreren Zeugen, die lediglich zu Protokoll geben, nichts gesehen oder gehört zu haben. Er kann dem jetzigen rumänischen Leser die Lektüre erleichtern, indem er auf sprachlicher Ebene einen Text in der Standardsprache verfasst und nicht versucht, durch archaisierende Übertragungen einen (linguistischen) Zeitgeist herüber zu transportieren, der unter Umständen eher artifiziell wirken könnte. Ein Beispiel in diesem Sinne wären die sinnverwandten Begriffe „Hexe“, „Trud“, „zauberischer Donnerschlag“, die in den Texten wiederholt auftauchen. Dem Übersetzer stehen die rumänischen Begriffe „vrājitoare“, „strigoaică“, „șiscă“ (Regionalismus) zur Verfügung. Entscheiden wird er sich höchstwahrscheinlich für das standardsprachliche „vrājitoare“ und dabei bleiben. Der Übersetzer/die Übersetzerin kann dem Zieldestler noch ein Stück entgegen kommen und dem Zieldestler Erklärungen und/oder Erweiterungen hinzufügen, die eventuell kulturspezifische oder historische Zusammenhänge erläutern, beispielsweise die Vorgehensweise während und den Zweck der in einigen Dokumenten erwähnte Wasserprobe oder Schwemmung beschreiben. Ebenfalls auf sprachlicher Ebene steht ihm die Möglichkeit offen, die in lateinischer Sprache erscheinenden juristischen Begriffe und Formulierungen (Actor/Actrix, Inctus/Incta, sententia, poena usw.) entweder als solche im Zieldestler beizubehalten und ihnen eine erklärende Übersetzung beizufügen oder sie direkt ins Rumänische zu übertragen. Alle Judikatstexte zeichnen sich durch einen relativ starken mundartlichen Einschlag aus. Das Fehlen entsprechender Mundarten im Rumänischen kann durch den Einsatz von Regionalismen kompensiert werden oder aber der Zieldestler kann ausschliesslich in der Standardsprache verfasst werden. In einigen Protokollen wurden rumänische Eigennamen in eine der deutschen Aussprache angepassten Orthographie niedergeschrieben (z.B. Kerste Bosias, wahrscheinlich Cârstea Bozias); die Praxis kann, mit den dazugehörigen Erklärungen in der Übersetzung beibehalten werden oder der Übersetzer/die Übersetzerin kann diese Schreibweise in die rumänische „übertragen“.

Die Beispiele zeigen, dass dem Übersetzer/der Übersetzerin ein recht großer Spielraum zur Verfügung steht. Diese Freiheit soll jedoch nicht zur Missachtung der ihr gesetzten Grenzen verleiten: der rumänische Leser sollte sich, nach der Lektüre der Zieldestler, ein relativ genaues Bild von der siebenbürgischen,



hermannstädter Ausprägung des europaweiten Hexenwahns, sowie des kulturellen Hintergrunds der Verfolgungen und Prozesse machen können. Der Aufbau der Protokolle sollte demnach in der Übersetzung rigoros beachtet werden, da er den spezifischen Charakter der siebenbürgischen Hexenprozesse als Injurienprozesse deutlich macht. Die Auswahl der zu übersetzenden Zeugenaussagen sollte so getroffen werden, dass sowohl der in den Dokumenten ersichtliche Querschnitt durch das gesellschaftliche Gefüge, als auch die Geschlechterverteilung nicht verloren gehen. Dort wo aus nachvollziehbaren Gründen Zeugenaussagen eliminiert werden müssen, sollte dem Inhalt der Aussagen Rechnung getragen werden: sie bieten ein besonders anschauliches Bild des Aberglaubens, magischen Denkens und daraus gespeisten Ängsten. Die Anklagen reichen von der

Verhexung von Kindern, Töten durch zauberische Praktiken, Herbeiführung von Missernten, Erkrankungen aller Art, Kühe, die durch Hexerei keine Milch mehr geben und anderes mehr. Diese Vielfalt sollte in den Zieltexten wieder zu finden sein.

Viele Übersetzer/innen sehen keinen oder einen nur geringen Nutzen der Übersetzungstheorien für ihre praktische Tätigkeit auf dem Gebiet der Translation. Das ist verständlich, denn viele theoretischen Überlegungen sind – oder scheinen zumindest – viel zu abstrakt für eine praktische Anwendung. Die Skopostheorie kann jedoch dem Übersetzer/der Übersetzerin doch eine Stütze sein, in dem Sinne dass sie ihm/ihr den Weg in eine größere Handlungsfreiheit in Bezug auf die Zieltextproduktion öffnet und gleichzeitig nachvollziehbare und begründete Grenzen dieser Freiheit setzt.

Note:

1. Katharina Reiß, Hans Vermeer: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Tübingen: M. Niemeyer, 1984).
2. Siehe hierzu Christiane Nord: *Einführung in das funktionale Übersetzen* (Tübingen/Basel: Francke, 1993), Mary Snell-Hornby, *Translation Studies. An Integrated Approach* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988).
3. Reiß und Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, 139.
4. *Ibid.*, 96.
5. *Ibid.*, 62.
6. *Ibid.*, 67.
7. Erich Prunč: *Einführung in die Translationswissenschaft* (Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft, 2001), 164.
8. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, 169.
9. Hans Vermeer: „Mit allen fünf Sinnen oder: Sinn und Leistung des Kulturbegriffs in der Translation“, in *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*, (Hrsg.) Mira Kadric, Klaus Kaindl, Franz Pöschhacker (Tübingen: Stauffenburg, 2000), 37-49.
10. Siehe hierzu auch Mary Snell-Hornby, *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung* (Tübingen: Francke, 1986).
11. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, 154.
12. Werner Koller: „Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70er Jahren und heute“, in *Translation zwischen Theorie und Praxis*, (Hrsg.) Lew Zybatow (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002), 39-55, hier S.52.
13. Koller, *Linguistik und kulturelle Dimension*, 47.
14. Siehe hierzu Lew Zybatow: „Was sagt die Wissenschaft zur Wissenschaft der Translationswissenschaft?“, in *Übersetzung - translation - traduction: neue Forschungsfragen in der Diskussion. Festschrift für Werner Koller*, (Hrsg.) Jörn Albrecht (Tübingen: G. Narr, 2004), 253-271.
15. Endre Hagenthurn: : *aufs fleißigste zu Papier zubringen. Zur Sprache von Hexerei-Prozessakten aus dem frühneuzeitlichen Schäßburg/Siebenbürgen*, [Electronic ed.] 2005, 7. [<https://d-nb.info/983880425/34>], abgerufen am 03.08.2010, um 16:27 Uhr.
16. Emil Sigerus: *Cronica oraşului Sibiu 1100 – 1929* (Sibiu: Imago, 1997), 28-32.
17. Oskar Reichmann, Klaus-Peter Wegera, *Frünehochdeutsche Grammatik* (Tübingen: M. Niemeyer, 1988), IX.
18. *Ibid.*, IX.
19. *Ibid.*, 52.
20. Eckard Rolf, *Funktionen der Gebrauchstextsorten*, (Berlin: de Gruyter, 1993), 663.
21. Arend Mihm, „Die Textsorte Gerichtsprotokoll im Spätmittelalter und ihr Zeugniswert für die Geschichte der gesprochenen Sprache“, in *Historische Soziolinguistik des Deutschen II*, (Hrsg.) Gisela Brandt (Stuttgart: Akademischer Verlag, 1995), 21-58, hier S. 26.
22. Hagenthurn, ... *aufs fleißigste zu Papier bringen*, 25.
23. Direcția Județeană a Arhivelor Naționale, Actele Magistratului Sibiu, judecătoria oraşului și scaunului Sibiu, Registre nr. 25/61, Judikat Bd. 18, S. 10-15.
24. Idem, Judikat Bd. 26, S. 46-65.
25. Idem, Judikat Bd. 19, S. 10.
26. Idem, Judikat Bd. 19, S. 42-43.

27. Zitiert nach Erich Prunč, *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft* (Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2012), 175.

Bibliography:

- Direcția Județeană a Arhivelor Naționale, Actele Magistratului Sibiu, judecătoria orașului și scaunului Sibiu, Registre nr. 25/61, Judikat vol. 18, p.10-15, vol. 19, p. 10, vol. 26, p. 46-65. [*National Archives of Romania Sibiu, Documents of the Sibiu Magistrate, judicial court of the city and county of Sibiu*, Register nr. 25/61, *Judikat* volumes 18 (p.10-15), 19 (p.10), 26 (p.46-65)].
- Hagenthurn, Endre. ... *aufs fleißigste zu Papier zubringen. Zur Sprache von Hexerei-Prozessakten aus dem frühneuzeitlichen Schäßburg/Siebenbürgen*. [... *writing it down dilligently. On the Language of Witchcraft Trials in Early Modernity Sighișoara*] [Electronic ed.] 2005, 7. [<https://d-nb.info/983880425/34>]
- Koller, Werner. „Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70er Jahren und heute” [“Linguistics and the Cultural Dimension of Translation – in the 1970s and Now”]. In *Translation zwischen Theorie und Praxis*, [*Translation between Theory and Practice*], edited by Lew Zybatow, 39-55. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.
- Mihm, Arend. „Die Textsorte Gerichtsprotokoll im Spätmittelalter und ihr Zeugniswert für die Geschichte der gesprochenen Sprache” [“The Text Type Court Document in the Late Middle Ages and its Value as Witness of the Spoken Language History”]. In *Historische Soziolinguistik des Deutschen II*, [*Historical Sociolinguistics of the German Language*], edited by Gisela Brandt, 21-58. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1995.
- Nord, Christiane. *Einführung in das funktionale Übersetzen* [*Introduction to Functional Translation*]. Tübingen/Basel: Francke, 1993.
- Prunč, Erich. *Einführung in die Translationswissenschaft* [*Introduction to the Science of Translation*]. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft, 2001.
- Reiß, Katharina und Hans Vermeer. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* [*Towards a General Theory of Translational Action*]. Translated by Christiane Nord. Tübingen: M. Niemeyer, 1984.
- Reichmann, Oskar und Klaus-Peter Wegera. *Früeneuhochdeutsche Grammatik* [*Early Modern German Grammar*]. Tübingen: M. Niemeyer, 1988.
- Rolf, Eckard. *Funktionen der Gebrauchstextsorten* [*Functions of Commonly Used Texts*]. Berlin: de Gruyter, 1993.
- Sigerus, Emil *Cronica orașului Sibiu 1100 – 1929* [*The Chronicle of the City of Sibiu*]. Sibiu: Imago, 1997.
- Snell-Hornby, Mary. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung* [*Translation Studies – a Reorientation*]. Tübingen: Francke, 1986.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988
- Vermeer, Hans. „Mit allen fünf Sinnen oder: Sinn und Leistung des Kulturbegriffs in der Translation” [“With all our Five Senses: Meaning and Performance of the Concept of Culture in Translation”]. In *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*, [Science of Translation. Jubilee Publication for Mary Snell Hornby on her 60th Birthday], edited by Mira Kadric, Klaus Kaindl, Franz Pöchhacker, 37-49. Tübingen: Stauffenburg, 2000
- Zybatow, Lew. „Was sagt die Wissenschaft zur Wissenschaft der Translationswissenschaft?” [“What does Science say about Translation Science?”]. In *Übersetzung – translation – traduction: neue Forschungsfragen in der Diskussion. Festschrift für Werner Koller*, [*Translation – traduction: new research questions discussed. Jubilee Publication for Werner Koller*], edited by Jörn Albrecht, 253-271. Tübingen: G. Narr, 2004.



REVIEW: CORIN BRAGA, POUR UNE MORPHOLOGIE DU GENRE UTOPIQUE. GENUL UTOPIC. TAXONOMIE, ISTORIE CULTURALĂ ȘI „WORLDMAKING”

Alina BAKO

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Personal e-mail: alina.bako@ulbsibiu.ro

REVIEW: CORIN BRAGA, POUR UNE MORPHOLOGIE DU GENRE UTOPIQUE
THE UTOPIC GENRE. TAXONOMY, CULTURAL HISTORY, AND “WORLDMAKING”

Pour une morphologie du genre utopique by Corin Braga aims to solve the problem of the utopian genre morphology by identifying four subtypes of utopia: eutopia, outopia, dystopia, antiutopia. Using a strong theoretical frame, the study applies the classification on a substantial literary corpus, extracted from different epochs and different literatures, from British to French, Romanian or Russian.

Keywords: utopian genre, eutopias, outopia, dystopia, antiutopia, morphology.



A scrie despre utopie echivalează cu a observa evoluția culturală a conceptului, trecându-l prin diferitele vârste istorice, menite să-i deoaieze esența, dar să și explice felul în care dezvoltarea sa a fost marcată de curente de gândire. Miza cea mai importantă a cercetării lui Corin Braga din volumul *Pour une morphologie du genre utopique* este legată de afirmarea coagulării genului utopic și stabilirea unei taxonomii valabile, susținute de analiza unor creații literare sau filosofice. Amplul studiu de față pune două probleme majore, pe care le discută pe parcursul mai multor secole de cultură și le rezolvă până la capăt, aducând în contemporaneitate viziunea expusă încă de la început. Prima direcție este legată, așadar, de definirea genului utopic și stabilirea trăsăturilor esențiale ale acestuia, făcându-se distincție între corpusul literar și cel filosofic/moral/politic. Cea de-a doua propune identificarea unor subgenuri care, chiar dacă uneori par a se întrepătrunde, rezistă prin distincțiile pe care le face cercetătorul, cu extracții concrete din opere de ficțiune. Privită și ca o enciclopedie, *Pour une morphologie du genre utopique*, este o sursă exhaustivă de categorizare, care are marele merit de a include un corpus, catalogat după criteriile expuse, alcătuit din peste 1200 de opere literare. Partea de bibliografie este substanțială și dă validitate studiului, prin

cantitatea de opere integrate, precedate de includerea acestora, prin semne matematice, într-una din cele patru categorii teoretizate în ansamblu. Beneficiind de un vehicul lingvistic universal, precum limba franceză, și apărută la Editura Garnier în 2018, cartea lui Corin Braga reprezintă o contribuție esențială și substanțială la teoria genului, alături de studii precum cele ale lui Darko Suvin, Miguel Abensour, Massimo Baldini, Matthew Beaumont, George Kateb, Krisham Kumar sau Jean-Jacques Wunenburger. Braga își concepe cartea având un capitol amplu introductiv, în care analizează conceptele primare și cele adiacente pe care le implică utopia. Plecând de la fundamentalul studiu al lui Thomas Morus în care este creat termenul, autorul aduce în discuție felul în care acesta a evoluat în studiile filosofice sau literare ale unor autori precum Rabelais, Torry, Leibniz, Bayle și conturează o definiție generală a termenului: „l'utopie désigne tout projet et entreprise ayant en général peu de chances d'advenir, donc illusoire, qui vise la réalisation d'une société parfaite ou en tout cas meilleure que celle existante”. În încercarea de lămurire a diferitelor sensuri și termeni înrudiți, Braga simte nevoia unei delimitări între utopie și utopism, analizând-o astfel: „L'utopisme désigne une mentalité, une forme de l'esprit, une disposition psychique, une manière

d'organisation mentale encline aux reveries mélioratives et aux projets réformistes, alors que l'utopie se réfère aux constructions théoriques finalisées, aux plans rendus concrets dans des textes qui circonscrivent un genre³. O altă distincție este aceea între utopiile teoretice și utopiile literare, care constă în respectarea unei condiții supuse unui proces dialectic, identificat drept: „révolte de l'utopiste face à un état historique imparfait, constat de son incapacité d'intervention concrète et efficace, construction d'un cité imaginaire compensatrice³”. Dorind să ofere o definiție exhaustivă a conceptelor, autorul pune în oglindă utopia și mitul (mizând pe opoziția obiectiv/subiectiv observată de Raymond Ruyer), utopia și basmul (operând cu opoziția seriozității reveriei adulte și cea a visului), utopia și scrierea de călătorie (asociată cu diferența dintre descriere și narațiune), utopia și alte genuri precum călătoriile extraordinare, romanul de aventuri, robinsoniada, satira, S.F.-ul sau literatura fantasy. Întorcându-se la mutațiile pe care le-a suferit termenul, subiect al unei cercetări anterioare (2010), Braga reamintește ideea fundamentală pe care o susține, aceea că „l'utopie est une mutation laïque des thèmes religieux judéo-chrétien du jardin d'Eden, du Paradis terrestre et du Millénium⁴”.

După o erudită trecere în revistă a diferitelor încercări de sistematizare, precum și de clasificare și delimitare, prin teorii recente sau mai puțin recente, volumul propune o necesară taxonomie⁵ a conceptului, sprijinindu-se pe teoria Marinei Leslie, de la care preia parțial categoriile de referință. Punctul forte al studiului, care trasează patru categorii fundamentale ale genului utopic, coagulate și demonstrate cu o abilitate de sinteză exemplară sunt cele numite eutopie, outopie, distopie și antiutopie. Conceptele definesc, în viziunea autorului, subgenuri ale utopiei, fiecare datorând conceptului primar forma de bază. Punctul de plecare, momentul zero al formării genului este identificat drept „mundus” sau „imago mundi” care se suprapune realității, aceea pe care creatorii de utopii o cunosc și la care se raportează. Așadar, acest punct zero presupune „virtualități”: *pozitive* – eutopia și outopia, *negative* – distopia și antiutopia, *probabile și posibile* – eutopia și distopia și *improbabile și imposibile* – outopia și antiutopia⁶. Cele patru subgenuri ale utopiei sunt detaliate pe parcursul capitolelor, avându-se în vedere trei axe importante: cea axiologică, cea estetică și cea a modalităților aletice, stabilindu-se, foarte clar, felul în care diferitele forme se raportează la posibil și imposibil, realitate și fantastic. Rezultatele obținute confirmă demersul inițial, constatându-se că „les eutopies projettent dans l'«ailleurs» spatial ou temporel des topies positives possibles et realistes, les outopies – des topies positives impossibles et fantastiques, les dystopies – des topies negatives possibles et realistes, et les antiutopies – des topies negatives impossibles et fantastiques (...) les quatre varietes : + outopie; ± eutopie; ±± dystopie; - antiutopie⁷”. Constatarea de față indică, de fapt, niște clasificări necesare în fața afluxului de termeni legați de utopie. În conglomeratul de opere literare aparținând genului, Braga identifică și textele aparținând autorilor de origine română, care au publicat fie în țară, fie în străinătate, dar care au avut drept *mundus/imago mundi* realitatea autohtonă. Primul text

prezentat și încadrat la categoria „eutopii socialiste” este *Insula Prosta* de Ion Ghica, publicat în 1885. Eutopia românească aduce în discuție modelul ideal de civilizație, dând pentru cititorul european explicația termenului „proști” și prezentând felul în care Ion Ghica a idealizat climatul unei insule din Atlantic, în virtutea modelului propus de Thomas Morus. Cel de-al doilea subcapitol, dedicat outopiilor, imposibile și fantastice, parcurge cu o lectură atentă mai multe opere, din literaturi diverse, ce demonstrează extensiunea exemplelor, cu o viziune exhaustivă asupra unor outopii feministe, astrale ori extrase din literatura SF. Trăsătura comună identificată în textele analizate este aceea a „electrolizei elementelor pozitive și negative” și proiecția „a două topii complementare”, una situată în viitor, modelul, și cea construită din imaginea civilizației noastre, drept contra-model. Subcapitolul *Distopii anticomuniste* are meritul de a aduce în discuție, alături de operele altor prozatori din „spatele cortinei de fier”, scrieri românești precum *Gulliver în Țara Minciunilor* de Ion Eremia, *Biserica neagră* de A.E. Baconsky, *Viața pe un peron* de Octavian Paler, *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, *Une sosie en cavale* de Oana Orlea, *Adio, Europa!* de Ion D. Sîrbu. Prezentând *Gulliver în Țara Minciunilor*, Braga amintește despre arestarea lui Eremia și condamnarea acestuia la 25 de ani de închisoare și discută distopia din perspectiva realizării „unei alegorii abominabile a Uniunii Sovietice și a României anilor 50”. Identificând corespondențele dintre personajele ficționale și cele istorice, precum Granite – Stalin, Kalamak – Karl Marx, se demonstrează că utopia creată este una negativă, posibilă și realistă, adică o distopie. În aceeași discuție, este introdus și textul lui Baconsky, „o parabolă subversivă”, care „reia sloganurile și stereotipurile propagandei comuniste și le inversează punct cu punct”. Ideologia tinde să înlocuiască realitatea însăși, autorul observând că ideea alienării spirituale, prezentă și la Soljenițin, se întemeiază prin „credința într-un sistem fals”. Tot în acest capitol, este discutată parabola Oanei Orlea *Une sosie en cavale* (tradusă în română cu titlul *Perimetrul zero*). Accentul se mută, așadar, dinspre modelele teoretice, spre „Etat batis sur des principes (partiellement) utopiques⁸”, societăți care au existat cu adevărat, pe care scriitorii le folosesc drept tipare pentru dezvoltarea unor structuri narative distopice.

Antiutopia, forma ultimă a genului, este descifrată pornind de la exemple considerate puncte de origine, care înmagazinează, de exemplu, imaginea societății britanice, din perspectiva aspectelor negative tratate, precum în *The Anatomy of abuses* de Philip Stubbes (1583). Cel de-al doilea studiu de caz este anonimul *Supplément du Catholicon ou Nouvelles des régions de la lune* (1595) care se concentrează pe „un pattern mitologic”, în cultura franceză. În *Antiutopie și călătorii imaginare* sunt analizate, printre altele, cărțile lui Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726), W. Whitmore *Modern Gulliver's Travels* (1796) ori operele lui Poe despre „povestiri maritime” și călătoriile imaginate de Jules Verne. Discuția despre antiutopie îi dă prilejul autorului să observe inerența unui imaginar al monstruosului, unul de tip combinatoriu care, în viziunea unuia precum Rétif de la Bretonne naște „teratologii multiple”. De la călătorii pe lună, voiaje pe planete îndepărtate reale sau imaginate, până la parabole animaliere



din secolele al XVIII-lea, al-XIX-lea, al XX-lea, văzute drept „satire esopice”, categorie în care sunt incluse cărți care au făcut carieră, precum *Insula Pinguinilor* de Anatole France, *Ferma animalelor* de George Orwell, *Planeta maimuțelor* de Pierre Boulle sau *Mundo al revés* de Angel Padilla. Apărând sub umbrela deschisă a antiutopiilor, contra-utopia este definită printr-un proces de creație „invers”. Exemplul discutat pe larg este *Erewhon* de Samuel Butler, văzut din perspectiva cultivării unui anti-evoluționism care dă naștere „monstruoșităților legislative” precum erau văzute „dreptul animalelor” și „dreptul legumelor” în secolul al XIX-lea (autorul remarcă absurdul situației, din perspectiva cititorului secolului al XXI-lea). Antiutopiile totalitare sunt deschise prin *Noi* de Evgheni Zamiatin și *Minunata lume nouă* de Aldous Huxley, cea din urmă văzută drept o combinație a unei „antiutopii de anticipație cu o ideologie comunitară de tip marxistă”. Ajungând până aproape de prezent, autorul identifică, urmând discuțiile recente despre *critical dystopia*, tiparul unor scrieri despre „inevitabilul unei catastrofe”, care se plasează, de obicei, într-un „viitor post-apocaliptic”. Citează titluri recente precum *Messenger* de Lois Lowry, tetralogia lui Jeanne DuPrau *The City of Ember*, *The People of Sparks*, *The Prophet of Yonwood*, *The Diamond of Darkhold* sau trilogia Veronicăi Roth *Divergent*, *Insurgent*, *Allegiant*.

Concluzia esențială a cărții este aceea pe care, împrumutând principiul electrolizei, Corin Braga o identifică în interacțiunea dintre anionii pozitivi și cationii negativi, care generează diverse forme ale procesului utopic, în funcție de intensitatea acestuia. Marele merit al cărții îl reprezintă ordonarea atât de necesară în cazul unui gen lax, hibrid, aflat la frontiera mai multor domenii și care creează opere atât de diferite. Efortul de încadrarea a operelor conform taxonomiei stabilite la început prin recursul la teoriile genului, neocolind niciuna dintre cărțile fundamentale în domeniu, este răsplătit prin reușita de a genera un instrument de lucru eficient și documentat pentru orice cercetător în domeniul genului utopic. Corin Braga convinge, prin studiul de față, (în 2019 publică *Archétypologie postmoderne. D'Édipe à Umberto Eco*, iar în 2020 coordonează *Enciclopedia imaginariilor din România*) că are vocație enciclopedică, preocupările pentru a oferi o imagine completă, de ansamblu asupra utopiei înscriindu-se în această dorință de epuizare a unei teme, odată începută discuția ei. Nu mai puțin importantă este includerea într-un câmp de analiză din literatura universală, cum este cel al utopiei, a literaturii române, contribuind astfel la o deschidere spre o lectură polivalentă a acestor texte, altfel rămase necunoscute cititorului din alte spații culturale.

Note:

1. Corin Braga, *Pour une morphologie du genre utopique* (Paris: Garnier, 2018), 14. „Utopia desemnează orice proiect sau întreprindere având, în general, puține șanse să se îndeplinească, deci iluzorie, care vizează realizarea unei societăți perfecte sau, în orice caz, mai bună decât cea existentă”. (trad. n.)
2. Braga, *Pour une morphologie*, 17
3. Ibid., 21: „revolta utopistului în fața unui stat istoric imperfect, constatare a incapacității de intervenție concretă și eficace, construcție a unui oraș imaginar compensator”.(trad. n.)
4. Ibidem, 55 „utopia este o mutație laică a temelor religioase iudeo-creștine din grădina Edenului, din Paradisul terestru și Millenium-ul”. (trad. n.)
5. Ibid., 114.
6. În studiul publicat în 2015 „Lumi ficționale. O taxonomie a genului utopic” din *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy* (coord. Corin Braga) autorul vorbește despre multiple clasificări ale utopiei, termeni care încap sub umbrela extinsă a conceptului: „utopie și de antiutopie sau contra-utopie, de eutopie și distopie (V. L. Parrington, 1947, Glenn Negley și J. Max Patrick, 1952) sau cacotopie (Patrick Geddes, 1914-1915; Lewis Mumford, 1922), de semi-utopie, pseudo-utopie și distopie (Fred Polack, 1961), de utopie critică, satiră utopică și utopie satirică (Lyman Tower Sargent, 1988), de utopie parodică, utopie inversată, pseudo-utopie și semi-utopie, heterotopie și politopie, entopie («en» semnificând în, la fața locului, adică practicabil, care poate să existe) (C. Doxiades, 1968), utopie negativă și utopie «de-utopianizată», utopie critică și antiutopie critică etc. Îmi propun în acest studiu să reiau și să discut acești termeni pentru a-i reorganiza într-o taxonomie sau o clasificare proprie. Outopia («non-locul»), eutopia («locul bun»), distopia («locul rău») și antiutopia («anti-locul») vor deveni astfel patru varietăți ale genului utopic” (32).
7. Braga, *Pour une morphologie*, 626: „eutopiile proiectează în «alteritatea» spațială sau temporală (u)topiile pozitive posibile și realiste, outopiile – (u)topiile pozitive imposibile și fantastice, distopiile – (u)topii negative posibile și realiste și anti-utopiile – (u)topii negative imposibile și fantastice (...) cele patru feluri: + outopie; ± eutopie; ∓ distopie; - antiutopie”. (trad. n.)
8. Ibid., 470 „State construite pe principii (parțial) utopice” (trad. n.)
9. Ibid., 558.

Bibliography:

Braga, Corin, ed. *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy* [The Morphology of possible worlds. Utopias, antiutopias, science-fiction, fantasy]. Bucharest: Editura Tracus Arte, 2015.
Braga, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*. Paris: Garnier, 2018.

REVIEW: TRADUCEREA CA ACT DE CARTOGRAFIE LITERARĂ. TRADO – UN EXPERIMENT POETIC ȘI TEORETIC DE SVETLANA CÂRSTEAN ȘI ATHENA FARROKHZAD

Ștefania MIHALACHE (DRAGOMAN)

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G.Călinescu”
G. Călinescu Institute of History and Literary Theory
Personal e-mail: stefi_miha@yahoo.com

TRANSLATION AS AN ACT OF LITERARY CARTOGRAPHY. TRADO – A POETIC AND THEORETICAL
EXPERIMENT BY SVETLANA CÂRSTEAN AND ATHENA FARROKHZAD

The topic of the current article is the poetry volume *Trado* by Svetlana Cârstean and Athena Farrokhzad, a poetic and theoretical experiment that focuses on the concept of translation. In the context of geocriticism having gained a significant scope in the recent years while emphasizing the strong connection between literature and spatiality, it is noticeable that the mentioned translation experiment, although concerned with the language, is mainly an act of “geocreation”, of reciprocal construction of the place where each of the two poets originate from. Most importantly, neither of the two authors has access to the original language of the other’s poems, both of them using a third language, an instrument language which becomes a no man’s language. By means of this language, the two poets create a new map, a utopian map that perfectly fits Bertrand Westphal’s review of geocriticism. The act of translation becomes, thus, an act of literary cartography and it is made possible by the two lyrical voices letting go of their own fixed, original identities.

Keywords: translation, place, geocriticism, poetry, spatiality.



Există un experiment poetic în literatura română recentă, care vine, fără să-și fi propus, în întâmpinarea sau în consens cu domeniul geocriticii, aflat în aerul începutului de mileniu de mai mult de zece ani: volumul tripartit *Trado*, un proiect comun a două poete consacrate în spațiile de proveniență și nu numai: Svetlana Cârstean și Athena Farrokhzad. Volumul a apărut atât în Suedia, cât și în România, în suedeză și, respectiv în română, fiind alcătuit din două părți care conțin poeme traduse reciproc de cele două autoare separate, sau unite, printr-un minieseu despre traducere. Trăsătura particulară a cărții se regăsește în faptul că cele două poete nu au avut acces fiecare la limba originală a textelor celeilalte, astfel încât au filtrat conținutul printr-o a treia limbă – o limbă-instrument – franceza sau, mai rar, engleza.

Proiectul *Trado* se află pe direcția de gândire care

întâlnește o etapă de rearticulare a geocriticii de către însuși părintele ei, Bertrand Westphal, într-un articol din *American Review* intitulat „A Geocritical Approach to Geocriticism”². Aici autorul avansează un punct de vedere critic: „[...] geocriticism couldn’t be universal, as long as the vision of and the representation of places, territories, or spaces diverge from one point on the planet to another”³. Acest fapt repune pe tapet și problema traducerii în condițiile predominanței unei „centralități a Vestului”⁴. Cu alte cuvinte, una dintre problemele pe care Bertrand Westphal dorește să le reformuleze este statutul traducerii în condițiile unei poziții inevitabil (sau insuficient conștientizată) etnocentrică și (de cele mai multe ori), fatalmente dominantă din cauza circulației infinit mai mari a limbilor Vestului. Aceste aspecte sunt pe larg dezvoltate de teoreticianul francez în volumul *La*



Cage de Méridiennes. La Littérature et l'art face à la globalisation, autorul avansând soluțiile imaginate, uneori în vecinătatea utopiei, alteori etichetate prin concepte cum ar fi cel al de „identitate-arhipelag”: „It is possible to imagine a dialectics between a center and a periphery, with one struggling to remain in a dominant position, the other endeavoring to refute the legitimacy of the first. It would also be possible to imagine [...] that there are many centers, such as with islands in an archipelago – an identity archipelago – another word for identity-relation rarely cited [...]”⁶.

O relație de identități este ceea ce construiesc cele două poete în volumul lor comun, *Trado*, folosind o limbă-instrument. Impedimentul de a accesa fiecare limba originală a poemelor celeilalte este numai unul aparent, pentru că munca de adâncire a conținuturilor prin descrierea lor în limba-instrument facilitează crearea unui teritoriu comun, cu sensuri noi, care nu sunt minate de imprinturile identității fixe prezente în original. Unul dintre rezultate constă în faptul că, la sfârșitul travaliului creator și re-creator, se poate scrie: „Cred că în poemele tale ar putea exista o casă pentru mine”⁷.

Trado este un proiect bifocal, astfel că relația dintre voci și identități, jocul și negocierea dintre ele sunt mai ușor perceptibile decât în situația unei multiplicități de voci poetice. De asemenea, pe lângă faptul că implică traducerea, relația de identități din *Trado* se așază sub lentila geocriticii și pentru că existența identitară a celor două voci poetice este strâns legată de spațiu și de loc. Poetele reconstruiesc locurile de proveniență, își *traduc* una alteia Botoșani-ul, respectiv, Teheran-ul, pe axa fragilă a Bagarmossen-ului, teren neutru – al treilea spațiu (termenul lui E.W. Soja) – unde se întâlnesc. Traducându-și poemele, Svetlana Cârsteian și Athena Farrokzad realizează un act de „geocreație”, sau, cu termenul lui Robert T. Tally Jr., o „cartografie literară”⁸: „când se lasă seara peste Bagarmossen/ diferențele dintre locul din care ai plecat și cel în care ai venit/ se șterg/ regina nopții strălucește ca nimeni alta în grădina cu porțiță de lemn/ când se lasă seara peste Bagarmossen/ cerul se închide peste noi fără zgomot/ sunt iar pe balconul de la Botoșani/ [...] când dimineața vine peste Bagarmossen/ diferențele se șterg/ [...] Athena aruncă repetitiv untul topit peste oul din tigaie/ la fel de bine ca Mama cândva uleiul încins/ când vine dimineața peste Bagarmossen/ consistența oului e aceeași ca atunci [...]”⁹. O hartă nouă, utopică în sensul lui Westphal, ia astfel naștere, iar pe această hartă punctele Botoșani, Bagarmossen, Malmö, Kandahar sunt conectate direct, legătura dintre ele fiind atât sincronică cât și diacronică. Spațiul pe care harta traducerii îl creează este rizomatic, cu atât mai mult cu cât el se creează nu doar din receptarea vizuală, ci și din cea senzorială. Polisenzorialitatea este, de altfel, alături de multifocalizare și stratigrafie, unul dintre instrumentele cu care geocritica operează, în efortul de a structura deteritorializarea pe care o cere literaturii și artei. Spațiul este reconfigurat prin sonorități și senzații olfactive care fac ca spațiul copilăriei să se prelungească sincron în prezentul poemului, trecutul Botoșani-ului se atașază, prin scurtcircuitul senzorial, prezentului Bagarmossen-ului. Geografia din *Trado*, este o geografie senzorială (*sensuous*

geography, cu termenul lui Paul Rodaway¹⁰).

O altă legătură directă între centri (pentru că noul spațiu cartografic are mai multe zone de centralitate) care intersectează mai multe coordonate ale spațiotemporalității, dar și ale configurației identității este Malmö – Bagarmossen. În cel din urmă nu doar se spală urmele trecerii prin primul centru, dar și o întreagă istorie a cetățeniei de gradul al doilea, într-un poem al subversiunii unei culturi dominante: „dacă iar ai luat rufe mele ca să le speli/ dacă bluza cu flori roșii/ pe care am purtat-o la Malmö/ se învârteste chiar acum în mașina ta de spălat/ alături de bluza cărmizie/ pe care ai purtat-o la Malmö/ atunci pământul acesta/ de sub mașina ta de spălat/ care-ți va aparține ție/ numai când unul dintre ai tăi/ va fi îngropat în el/ îmi aparține acum/ înainte de vreme/ pentru 45 de minute/ și mie”¹¹. Cele două poete nu se tem de un amestec al identităților, de osmoza lor, de fluiditate, intuind că numai prin deteritorializare se poate da curs reteritorializării și se pot destabiliza granițe ale dominanței culturale și politice. De fapt, premisa de la care pornesc în experimentul traducerii este aceea a renunțării la identitățile fixe care le circumscriu unui loc și unei istorii politice, dar și familiale, pentru a le oferi privirii și interpretării celui alt. Primul pas al traducerii este, de fapt, trădarea propriei identități, iar asta le aduce pe cele două poete în postura de surori într-o trădare: „iată-mă/ eroina sunt eu./ soră a mea, mă recunoști?/ trădătoare/ asemenea mie/ de părinți și de țară/ după ochi am știut că ești tu/ unde ai luptat până azi/ când ne-am întâlnit”¹². Trădarea, ca și traducerea, este alunecare din propria identitate, este renunțare, dar nu înaintea unei oglindiri reciproce:

„Când noi două ne întâlnim/își dau întâlnire și mamele noastre/ Mama Athenei spune/ până și cei mai teribili copii își sună mama/ o dată la două zile/ la ora potrivită./ Mama mea spune/ până și cele mai rele fiice își iartă într-o zi mamele/ pentru greșelile lor./ [...] Când noi două stăm față-n față/ în restaurantul ăsta indian din Nord/ preaslăvind șofranul/și tot ceea ce e necunoscut nouă/ tații noștri stau și ei așezați unul în fața celui alt/ au atâtea să-și amintească”¹³.

Subiectivitățile inventariate multiplică percepția asupra locului în care se formează identitățile lirice ale volumului, iar citirea lor se face printr-o metodă stratigrafică, similară metodei din geocritică așa cum o descrie Westphal:

„Because space only exists in its temporal strata, geocriticism will have an archaeological – or better – stratigraphic vocation. This diachronic delving, more or less deep, affects the relationship of the text to the referent: it is the re-presentation occurring a second time that aesthetically captures something that already exists. This „something” could be a realm in its proper sense (the referent available from sensory reality, but it can also be an aesthetic referent (atext, still image or film). In other words, the spatiotemporal stratigraphy in its aesthetic variation can be informed by the extension of an intertextual (or intericonic) chain”¹⁴.

Ceea ce stratifică realitatea fiecăreia dintre cele două instanțe poetice aflate față în față este poemul original pe care, în actul traducerii, cealaltă îl de-stratifică. De aceea este nevoie de precizie în decodarea fiecărui detaliu. Traducerea și trădarea sunt procese echivalente oglindirii și apoi ale renunțării la propria imagine, sub privirea celeilalte: „Suntem două moștenitoare/ bogate/ care se privesc acum/simultan/ în oglinda unui hotel extravagant din Nord/ luxul și trădarea/ nu ne sunt străine deloc”¹⁵. Prin oglindire, identitatea diacronică croită după straturile locului de origine, devine simultanitate, sincronie. Din acest motiv instrumentele traducerii nu pot decât să realizeze corespondențe perfecte, de 1: 1, între cele două locuri, între „acolo de unde vin eu” și „acolo de unde vii tu”. Trădarea nu se poate împlini decât în identificare perfectă cu locul celuilalt, cu textul celuilalt și cu straturile lor onto-socio-istorico-politice:

„eu știu pe de rost tisa, pinul, molidul și bradul./ tu condițiile de producție, /pe mine tatăl meu mă învăța vara tabla înmulțirii./ pe tine, tatăl tău, socialismul./ Fiecare pe scăunelul ei/ sub același soare”¹⁶.

Procedul transunerii este descris și în eseu aflat la mijlocul cărții, cel care leagă tendoanele cele două volume de versuri:

„Actul de a traduce înseamnă să-ți erborizezi vocabularul în căutarea cuvintelor care desemnează coniferele. Și să o faci chiar dacă nu ai învățat niciodată diferența între kungsgran (molid) și tall (pin). Traducerea obligă pomul de Crăciun al unuia dintre tați să-și dea întâlnire cu condițiile de producție ale celuilalt. Ea obligă eșecurile revoluției unuia dintre tați să facă schimb de locuri cu eșecurile revoluției celuilalt tată. Actul de a traduce devine un schimb de lecții paterne. El ajunge, de asemenea, să fie o tranzacție cu avertismente materne. O dezvoltare de strategii fraterne”¹⁷.

Reflecțiile despre traducere aduc mereu în discuție chestiunea originalului. Dinamica volumului de față conferă actului de traducere o cale dus-întors către și dinspre original: gradul de precizie cu care una dintre poete se poate apropia de textul original al celeilalte este invers proporțional cu distanța pe care cealaltă poetă o pune între propria voce lirică și realitatea configurată în „original”. Pentru ca traducerea să fie precisă, identitatea lirică trebuie să se lase pe sine însăși în suspensie. În acest sens, se poate afirma că nu există aici, în jocul acestor două identități, opoziție sau relație de dominanță, ci poate chiar, așa cum își imagina Bertrand Westphal, două identități fluide, care „plutesc” una în locul de formare și de existență al celeilalte. Traducerea este în *Trado* explorare, simetrie și echivalență.

Deși are ca punct de referință instrumentele geocriticii, lectura volumului poate părea să fi evidențiat o perspectivă egocentrică și nu geocentrică. Aceasta este, însă, numai o aparență, pentru că, și poate asta este una dintre caracteristicile singularizante ale cărții, perspectiva egocentrică este, în

Trado, în mare măsura una geocentrică. O lectură a studiului *Spatial Engagement with Poetry*¹⁸, de Heather H. Yeung, apărut în cadrul seriei *Geocriticism and Spatial Literary Studies*, editată de Robert T. Tally Jr., detaliază legătura strânsă dintre poezie și spațiu. Discutând despre poem ca spațiu, poem despre spațiu și poem în spațiu, cu referințe istorico-literare, Yeung subliniază legătura strânsă a acestei forme de artă și a experienței estetice cu spațialitatea, în vreme ce spațialitatea însăși generează afecte: „Contemporary thought strives to make us conscious of the unstable and self-conscious nature of being; spaces of the imagination and of the aesthetic experience vie with the concrete geographical and architectural spaces that make up the physical world. All varieties of space are generative of affect and emotion”¹⁹. În *Trado*, vocile lirice redau și traduc o „ontotopologie” (referință a lui Yeung la termenul lui Peter Sloterdijk), pentru că spațiul/locul determină în cel mai înalt grad identitatea poetică. La fel ca și Westphal, Yeung atrage atenția că, în condițiile globalizării, identitățile (și literare sau poetice) devin flexibile, instabile: „The representation of and enunciating «I» of poetry becomes profoundly unstable, split between possible worlds in both its projected vision and utterance. Not only do we find this in the physical body of the text, through bricolages of poem, language and image, but we also find space, or spaces as the primary influence in poetic form and subject matter”²⁰. În *Trado* flexibilitatea înseamnă oglindirea în celălalt, faptul de a te lăsa privit și de a privi, de a-ți împrumuta senzațiile și de a le prelua pe ale celuilalt, făcând schimb de *locuri* (în sens geografic). Aceasta echivalează cu îmbrățișarea condiției de instabilitate a identității „Eului” poetic care face posibil actul de a traduce și a te lăsa tradus. Ultima, dar nu cea din urmă ca importanță, componentă care descrie relația spațioidentitară din *Trado* este „vocea” poemului. Teoretizată printr-o variantă a *Reader-response theory*, relația dintre vocea „Eului” liric care a scris poemul și vocea ca rostire a celui care citește (sau traduce) poemul este una în care se produce inerent micșorarea distanței dintre cele două identități poetice²¹. Prin rostire este activată trăirea corporalității, identificarea cu corporalitatea celuilalt exprimată prin poem. Nu întâmplător unul dintre cele mai ample și mai semnificative poeme ale volumului este cel semnat de Athena Farrokzad, care implică ambele voci poetice într-o rostire reciprocă:

„Eu am spus: Acolo de unde vin, murim pentru dușmani străini și pentru trădătorii de la noi, de-a lungul zilelor pe care Istoria nu se obosește să le menționeze./ Svetlana a spus: Acolo de unde vin, talentul nostru înăscut de a muri a făcut din noi niște supraviețuitori./ Eu am spus: Acolo de unde vin, se joacă între noi și istorie tragedia unei răpiri în care nicio sumă de răscumpărare nu poate schimba deznodământul./ Svetlana a spus: Acolo de unde vin, termenul nostru de garanție expiră înainte să ajungem în vitrinele frigorifice”²².

Această rostire creează, continuum-ul identitaro-spațio-temporal care este rezultatul experimentului *Trado*, rezultat



ce arată, în spiritul revizitării geocriticii pe care o practică Westphal posibilitatea existenței unor identități hibride, fluide care scriu (aici prin traducere) într-o *no man's language*²³ care nu este altceva decât limba unui spațiu-arhipelag resituând mica și marea istorie a locurilor pe această hartă deopotrivă reală și imaginară.

Acknowledgement:

Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/Nr .54PCCDI/2018.

Research conducted in the Project *Preserving and Valuing the Romanian Literary Heritage Using Intelligent Digital Solutions for the Extraction and Systematization of the Knowledge* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821 / Nr 54PCCDI / 2018.

Note:

1. Svetlana Cârstean, Athena Farrokhzad, *Trado* (București: Nemira, 2016).
2. Bertrand Westphal, „A Geocritical Approach to Geocriticism”, *American Review* 27, no. 6 (2016), Project MUSE.
3. Westphal, „A geocritical approach”, 4.
4. Ibid., 5
5. Bertrand Westphal, *La Cage de Méridiennes. La Littérature et l'art face à la globalisation* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2016).
6. Westphal, „A geocritical approach”, 5.
7. Cârstean și Farrokhzad, *Trado*, 157.
8. Robert T. Tally, Jr., ed., *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative* (New York: Palgrave Macmillan, 2014).
9. Cârstean și Farrokhzad, *Trado*, 9.
10. Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (New York: Routledge, 1994)
11. Cârstean și Farrokhzad, *Trado*, 53
12. Ibid., 19-20.
13. Ibid., 23.
14. Bertrand Westphal, *Real and Fictional Spaces*, trans. Robert T. Tally, Jr. (New York: Palgrave Macmillan, 2011).
15. Cârstean și Farrokhzad, *Trado*, 28.
16. Ibid.
17. Ibid., 79.
18. Heather H. Yeung, *Spatial Engagement with Poetry* (New York: Palgrave Macmillan, 2015).
19. Ibid., 35.
20. Ibid.
21. Ibid., 66-67.
22. Cârstean și Farrokhzad, *Trado*, 139.
23. Ibid., 68.

Bibliography:

- Cârstean, Svetlana, and Atena Farrokhzad. *Trado*. Bucharest: Nemira, 2016.
- Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. New York: Routledge, 1994.
- Tally Jr., Robert T., ed. *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Westphal, Bertrand. “A Geocritical Approach to Geocriticism”, *American Review* 27, no. 6 (2016), Project MUSE, 4-5.
- Westphal, Bertrand. *La Cage de Méridiennes. La Littérature et l'art face à la globalisation*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- Westphal, Bertrand. *Real and Fictional Spaces*. Translated by Robert T. Tally, Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Yeung, Heather H. *Spatial Engagement with Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

CONSIDERAȚII LINGVISTICE PRIVIND FITONIMELE ROMÂNEȘTI CONSTRUITE CU AJUTORUL TERMENULUI “VÂNT” (I)

Radu DRĂGULESCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romanice
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: radu.dragulescu@ulbsibiu.ro

LINGUISTIC CONSIDERATIONS ON ROMANIAN PHYTONIMS CREATED WITH THE TERM WIND (I)

In the folkloric creations of the Romanians the wind has deep mythological implications. Our paper aims to reveal an inventory, an interpretation and a statistical analysis of Romanian names of plants which implicates the word “wind,” spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coșeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. Botanical popular terminology has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytonims mostly have.

Keywords: Romanian phytonyms, ethnobotany, linguistic imaginary, vânt/wind



Am prezentat cu diverse ocazii strânsa legătură dintre om și lumea vegetală și resorturile ce stau la baza denotației și conotației în acest plan, analizele noastre pornind de la colaborarea cu Constantin Drăgulescu, în vederea realizării *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*¹, care completează substanțial *Dicționarul* lui Al. Borza², ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului de fitonime românești*³, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 25.837, aparținând unui număr de 3.978 specii. La acestea se adaugă 3.685 nume de soiuri și 748 termeni care desemnează organe de plante. Astfel, fitonimia românească însumează, la momentul actual, peste 30.000 de termeni.

Între fitonimele românești am identificat un număr de 39 care sunt create cu ajutorul termenului *vânt*. Nu am analizat separat variante fonetice și lexicale ale termenilor din structura fitonimului (de ex. *brâncă/brângă*, *bundîță/bunduță*, *buruiana-de-vânt/buruiană-pentu-vânt*, *buruiană/buruiene*, *coada-hălor-din-vânt/coada-celor-din-vânt*, *șâp/șip*), decât dacă denumesc specii diferite de plante, întrucât sunt variabile dialectale și

nu constituie obiectul acestei lucrări sau dacă diversele forme evidențiază grade diferite de afectivitate și expresivitate.

În privința posibilității studierii semantice a nomenclaturilor, Simina Terian consideră că „textele realizează adeseori o reorganizare a opozițiilor echipolente din lexicul primar sub forma unor opoziții graduale și/sau privative”.⁴

Termenul *vânt* provine din lat. *ventus*⁵ și este atestat în *Codicele Voronețean* 44⁷/4⁶ (1563-1583): „Rrăpîță fu corabia de nu putea să se protivească vântului”. Este implicat în crearea multor expresii, proverbe și zicători românești⁷, indicând vechimea lui și rolul său în cultura și credințele poporului român (fapt demonstrat și de mulțimea de derivate și diminutive): *ciocârlie de vânt*, *sfârlează de vânt*, *fuior de vânt*, *luat de vânt*, *luare de vânt*, *luat din de vânt* (*dureri de cap însoțite de frisoane*; *beșicuțe la gură și la nas*), *stricat de vânt/vânturi* (*paralizat*), *vărsat de vânt*, *de vânt*, *din vânt*, *a se da în vânt după...*, *din/în cele patru vânturi*, *a avea parte de odihna/tihna vântului*, *a vorbi în vânt*, *a zvârli/aranca* (cu banii/vorbe) *în vânt*, *plin de/cu vânt*, *a bate vântul*, *a bate vântul prin buzunare*, *a-l bate vântul*, *a paște vânt*, *a-și da zilele în vânt*, *adus de vânt*, *a prinde/vâna vânt*, *a prinde din vânt*, *ce vânt te-adeuce?*, în voia vânturilor; *încotro bate vântul*, *cum bate vântul*, *vântul schimbării*, nu mai

bate vântul care bătea ieri, suflă vântu-n paie ude, a nu-l ajunge nici vânt rece, a sufla vântul în urechi, a-l zburza vântul, fluiera vântul, a-i fluiera vântul prin oase, a se da/schimba după cum bate vântul, a nu-l ști vântul, nici pământul, a face vânt cuiva, cu nasul în vânt, vânturi (gaze intestinale), vânturi (deschizături pentru aerisire în uși), crăpături în lemn, despărțituri din interiorul sobelor, vânt solar, de culoarea vântului (turbat), vânt turbat (conform unor credite populare păsările turbează dacă sunt atinse de acest vânt), vânt rău, numit în unele zone (în special Maramureș) „vântul frumușelelor”, despre care se crede că poartă cu sine duhurile rele și cauzează îmbolnăviri oamenilor și animalelor. În alte părți, a fi lovit de vânt rău înseamnă a fi atins de apoplexie. Boală de vânt înseamnă paralizie, apoplexie sau „apucare”, uneori și sub forma boală din vânt, care denumește o serie de boli nespecificate, a căror cauză nu era cunoscută sau nu putea fi explicată. În Bucovina denumea blenoragia și, de asemenea, se referea, în trecut, la o boală reumatică a picioarelor cailor. A fi tras(ă) din vânt definește o știre falsă, a te arde ca vântul – a te înșela, a-i sufla vântul cenușa – a-i merge rău. A cunoscut fiverse tipuri de plural: vânture, vânti, vînți, vânturi⁸.

În popor, vânt se numește și aerul, dar în lucrarea de față nu vom analiza și aceste aspecte, nici aerul ca element, nici felurile alte denominări ale vântului sau variante ale sale (de exemplu crivăț, viscol, zefir, pală, boare, furtună etc.), ele constituind subiectul unei viitoare lucrări. Ne-am referit aici strict la termenul *vânt*, ca atare.

În fitonimia românească am identificat, spuneam, 39 de fitonime create cu ajutorul termenului *vânt*. Fitonimele sunt explicate și enumerate mai jos, alfabetic, precizând pentru fiecare denumirea științifică și pot fi grupate, din punct de vedere al formării lor, în cel puțin cinci categorii. Dintre fitonimele analizate, doar două sunt concentrate într-un termen unic: *vântoasă* și *vânturele*.

Douăzeci se compun din doi termeni, dintre care 18 sunt formate dintr-un substantiv în nominativ + substantiv în genitiv, alcătuit un atribut substantival genitival, într-un singur caz substantivul în nominativ fiind vântul: *barba-vântului*, *brânca-vântului*, *brâul-vântului*, *bundița-vântului*, *buruiana-vântului*, *floarea-vântului*, *iarba-vântului*, *lemnul-vântului*, *lingura-vântului*, *mătura-vântului*, *mătura-Vântoaselor*, *patul-vântului*, *pedica-vântului*, *peteca-vântului*, *scaiul-vântului*, *spinul-vântului*, *șipul-vântului*, *vântul calului*. Două sunt construite dintr-un substantiv în nominativ și un adjectiv calificativ: *buruiană-vântoasă*, *iarbă-vântoasă*.

Din trei termeni se compun 9 fitonime. Șase sunt formate dintr-un substantiv în nominativ + prepoziție simplă + substantiv în acuzativ, formând un atribut substantival prepozițional: *borături-de-vânt*, *bureți-de-vânt*, *buruiană-de-vânt*/*buruiană-pentru-vânt*, *iarbă-de-vânt*, *lingură-de-vânt*, *lingură-de-Vântoasă*. Două sunt formate dintr-un substantiv în nominativ + substantiv în genitiv + adjectiv calificativ care determină primul substantiv: *floarea-vântului-albă*, *floarea-vântului-galbenă*. Un fitonim este format dintr-un substantiv în nominativ + substantiv în genitiv + adjectiv calificativ care determină cel de al doilea substantiv: *iarba-vântului-sec*.

Șapte fitonime se compun din patru cuvinte: unul dintr-un substantiv în nominativ + prepoziție + substantiv în acuzativ + adjectiv calificativ: *buruiană-de-vânt-rău* și șase după o formulă complexă uzuală în fitonimia românească: *coada-ălor-de-vânt*, *coada-celor-din-vânt*, *coarda-celor-din-vânt*, *iarba-alor-din-vânt*, *patul-celor-din-vânt*, *scaumul-hălor-din-vânt*.

Formulă complexă de formare are și *bășică-di-ali-din-vânt*.

Am adoptat ortografia propusă de DOOM2, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în genitiv. De asemenea, DOOM2 prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante⁹:

Barba-vântului (*Lycopodium clavatum*): < lat. barba, dar pare a fi, de fapt, o alterare a fitonimului iarba-vântului sau, poate, sugerat de vrejii încălțiți ai plantei.

Borături-de-vânt (*Aconitum spp.*): vărsături < cf. adj. borât „urât, respingător, scârbos”; a borî „a vomita”, sugerând efectul ingerării plantelor (vomitări, colici, paralizie și moarte prin asfixie). C. Drăgulescu¹⁰ nu exclude ca fitonimul borături de vânt să fie pleonastic, dat fiind subst. maram. bor „vânt puternic” cf. it., fr. bora și mitologicul Boreas, personificare a vântului din nord (la care am adăuga și boare).

Bundița-vântului, *bundița-vântului* (*Phlomis pungens*): diminutiv al rom. bundă „haină de postav sau piei de oaie; cojocel” < magh., scr., rut., ceh, pol., ucr. bunda (DLR precizează că magh. *bungyka* e o formă împrumutată din română). Planta are frunze tomentoase care ar justifica numele, dar, în opinia lui C. Drăgulescu¹¹, pare a fi un fitonim livresc fiindcă specia s-a numit înainte *Phlomis herba-venti*. Și maghiarii numesc planta *bundi*.

Bureți-de-vânt (specie neidentificată): < lat. *boletis, -em. C. Drăgulescu¹² consideră că, probabil, este aceeași specie cu buretele-furtunii.

Buruiană-de-vânt, *buruiană-pentru-vânt* (*Inula ensifolia*): s-a folosit pentru eliminarea gazelor intestinale.

Floarea-vântului (*Anemone spp.*, *Pulsatilla vulgaris*, actualmente *Pulsatilla montana*): a se vedea floarea-vântului-galbenă.

Floarea-vântului-albă (*Anemone nemorosa*): a se vedea floarea-vântului-galbenă.

Floarea-vântului-galbenă (*Anemone ranunculoides*): stielele fructelor se mișcă la adierea vântului, cf. cu numele științific *Pulsatilla*, inițial, sinonim cu *Anemone* (gr. *ánemos* „vânt”).

Iarbă-de-vânt (*Seseli rigidum*): a se vedea iarba-vântului.

Iarbă-vântoasă, *iarbă-vârtoasă* (*Kochia prostrata*): în Dicționarul lui Borza întâlnim primul fitonim, iar în *Flora și vegetația din Valea Prutului*¹³, al doilea. Numele sugerează, fie rostogolirea de către vânt a tufelor uscate, fie constituția tulpinilor (vârtoasă < lat. *virtuosa), fiind vorba de o alterare, în timp, a denumirii.

Patul-vântului (*Melampsorella cerastii* actualmente *Melampsorella caryophyllacearum*): atacul ciupercii duce la apariția pe arbori a unor fascicole de ramuri distribuite mai

mult sau mai puțin radiar, care dau impresia unui culcuș sau pat (a se vedea mătura-vântului).

Piedica-vântului (*Lathyrus hirsutus*, *Lycopodium clavatum*) < lat. pedica „piedică” (din gr. pus, podos „picior”, lat. pes, pedis „picior, copită, ghiară”). În credința populară, vântul/Cele din vânt se împiedică/încurcă în vrejii acestor specii (a se vedea brâul-vântului).

Peteca-vântului (*Lycopodium clavatum*): din corespondentele p(i)edică, pedicuță, peticuță (a se vedea piedica-vântului).

Scaiu-vântului (*Eryngium campestre*): tufa uscată este rostogolită de vânt. Fitonimele scai, scaiete au, după DLR, etimologie necunoscută, pot fi comparate cu macedorom. scăi, scaliu, scăliu, meglenorom. scali, scr. čkalj, și gr. skalias, skólos „spin, scai” și cu presupusul lat. *scalium.

Șpinul-vântului (*Eryngium campestre* *Eryngium planum*): < lat. spinus. Plantele au aculei.

Șăpul-vântului/șipul-vântului (*Eryngium planum*): de comparat cu rus., ucr., bg. șip „spin, țeapă” (fitonimul provenind din Bucovina), aluzie la spinii plantei. C. Drăgulescu⁴ trimite și la rom. șip „rădăcină de măsea”, șipi „coarne de cerb”⁵ sau la

corespondentul jip (*Pinus mugo*).

Vântul-calului (*Globaria gigantea* actualmente *Lasiosphera gigantea*): poporul crede că exemplarele ciupercii *Lasiosphera gigantea* apar acolo unde calul (< lat. caballus) elimină gazele intestinale.

Vânturile (*Pulsatilla vulgaris*, actualmente *Pulsatilla montana*): fitonimul ar putea fi un calc după sin. științific *Anemone*, cf. și germ. Windröschen (a se vedea floarea/iarba-vântului).

Într-o lucrare viitoare vom prezenta și fitonimele care implică *vântoasele* sau *cele din vânt*.

Lexicul botanic al unei zone reprezintă un adevărat tezaur lingvistic. Cunoașterea acestuia are o importanță majoră, botanica populară fiind o componentă a culturii unui popor. Studiul fitonimelor poate oferi indicii interesante despre originea termenilor și despre istoria și spiritulitatea comunităților umane care folosesc aceste denumiri. Terminologia botanică populară are și o uriașă însemnătate teoretică, îndeosebi pentru lingviști, atât prin etimonurile la care trimit, cât și prin înțelesurile conotative pe care le au cele mai multe fitonime.

Note:

1. Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).
2. Al. Borza, *Dicționar etnobotanic* (București: Editura Academiei R.S.R., 1968).
3. Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014).
4. Simina-Maria Terian, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale* (Iași: Institutul European, 2015).
5. DLR, Tomul XIX, Vlclă-Z (București: Editura Academiei Române, 2010).
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. DOOM₂, LXX-LXXXIII.
10. Drăgulescu, *Dicționarul*, 2018.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Tatiana Tofan-Burac, T. Chifu (Iași: Editura Corson, 2002).
14. Drăgulescu, *Dicționarul*, 2018.
15. A se vedea DLR, Tomul XV, SPONGIAR-Ș (București: Editura Academiei Române, 2010).

Bibliography:

- Borza, Al. *Dicționar etnobotanic* [Etnobotanic Dictionary]. Bucharest: Editura Academiei R.S.R., 1968.
- DLR, Tomul IX, Litera M. Bucharest: Editura Academiei Române, 2010.
- DLR, Tomul XIX, Vlclă-Z. Bucharest: Editura Academiei Române, 2010.
- DLR, Tomul XV, SPONGIAR-Ș. Bucharest: Editura Academiei Române, 2010.
- Drăgulescu, Constantin. *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* [Dictionary of Romanian Phytonyms]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018.
- Drăgulescu, Constantin, and Radu Drăgulescu. *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante* [Contributions to the Knowledge of the Geto-Dacian Language. Dacian Plants]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
- Drăgulescu, Constantin, and Drăgulescu, Radu. *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace* [Considerations on some Geto-Daco-Thracian Lexemes]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Pricop, Alina-Mihaela. “Termenul vânt în Dicționarul fenomenelor atmosferice (DFA).” *Philologica Jassyensia*, no. 1(21), (2015).
- Russu, I.I. *Etnogeneza românilor* [Ethnogenesis of the Romanians]. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Terian, Simina-Maria. *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale* [Romanian Textemes. An Approach from an Integral Linguistic Perspective]. Iași: Institutul European, 2015.
- Tofan-Burac, Tatiana, T. Chifu. *Flora și vegetația din Valea Prutului* [Flora and Vegetation from the Valley of the Prut]. Iași: Editura Corson, 2002.



O ANALIZĂ A LEXICONULUI GASTRONOMIC ACTUAL

Monica BORS

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Românice
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: monica.bors@ulbsibiu.ro

AN ANALYSIS OF THE CURRENT GASTRONOMICAL LEXICON

The article aims to observe the way in which neologisms in the gastronomic area are processed in current Romanian language. Three situations are reported: one in which the neologism is imposed as a result of the need to name the notion, a second in which the neologism takes the form of barbarism or xenism and circulates next to the local term, and a third in which the neologism or neological structure is taken over through copying and gets close to linguistic snobbery.

Keywords: gastronomic lexicon, Romanian neologisms, barbarisms, linguistic borrowings.



Una dintre legile dinamicii limbii arată cum un termen, cu cât e mai vechi, cu atât e predispus să intre în mai multe locuțiuni și expresii și să se adapteze legilor fonetice, morfologice, sintactice ale limbii în care a intrat. Gastronomica – o poartă largă de intrare – face ca limbajul culinar actual să fie foarte pestriț: termeni din italiană, franceză, chineză, japoneză etc.¹ O altă lege lingvistică privește neologismul în perspectivă diacronică: neologismul suferă modificări, se acclimatează în spațiul lingvistic în care a intrat. Modalitățile în care se acclimatează sunt numeroase. Este foarte posibil ca un cuvânt să fie preluat greșit, iar greșeala generalizată să intre în uzul general și apoi chiar în dicționar. Un cuvânt cum este *confiat* a intrat în sintagme de genul: *fructe confiate*, *pulpă de rață confiată*. Cuvântul corect era *confit*, *-ă*, provenit din limba latină, *conficere* (de la *con/cum + facere, a face împreună*)² și preluat prin intermediul limbii franceze (*confire*). Dacă în alte limbi (italiană, spaniolă, engleză) s-a păstrat termenul *confit*, în limba română s-a impus în forma dată din cauza unei atracții paronimice, termenul francez *a confia*, *a încredința*, fiind mult mai cunoscut vorbitorilor.

Un alt exemplu în acest sens ar putea fi cuvântul *cremăurst*. Forma de dicționar este *cremăurst*, cuvântul fiind un compus al termenilor germani *Kren* (= *hreaan*) și *Wurst* (= *cârnă*)³. În exemplul dat, este vorba de o evidentă etimologie populară; vorbitorul neinstruit, încercând să-și explice cuvântul necunoscut, face apel la un termen (inductor, în literatura de specialitate) care îi este cunoscut și cu care prezintă o asemănare formală (în cazul de față, *cremă*; în acest sens, am auzit vorbitori susținând că amestecul din *cremăurst* este

sub forma unei *creme*; de asemenea, trebuie să luăm în calcul posibila asociere cu un alt cuvânt compus provenit din limba germană, *cremșnit*). Cât privește păstrarea literei *w*, pe care forma de dicționar nu mai păstrează, este, probabil, o urmă a conștiinței etimologice.

Așa cum se observă, modificarea pe care o suferă cuvântul poate fi de ordin fonetic – o metateză (de exemplu, castravete din bulgară *kastravița* sau *pricomigdală* din ngr. *pikramigdalon* < *pikros* – amar, *migdală* amară) sau în planul semantic. *Mușchi file* este o sintagmă pe care azi nu o mai percepe nimeni ca pleonastică, deși *filet* înseamnă deja mușchi în limba de origine⁴. *Buchetiera* (care apare în meniurile restaurantelor *buchetieră de legume*) este o garnitură de legume, aranjată în „buchete” de culori diferite în jurul unei piese mari de carne friptă, pasăre brezată etc. așa cum o definește DGE (Dicționar gastronomic explicativ al A. M. Gal, apărut în 2003, la Editura Gemma Print).

Problema de fond este felul în care neologismul este preluat și prelucrat în și de limba română actuală. În anii '80 problema neologismelor era privită comparativ; bazându-și analiza exclusiv pe criteriul etimologic, Alexandru Graur avea în vedere etimonul formei din uz și, de fiecare dată, gira forma apropiată celei etimologice: *butélie* (nu *butelie*), *cafeină* (nu *cofeină*), *caltaboș* (nu *cartaboș*), *caramelă* (nu *caramea*), *chiftea* (nu *piftea*), *choux* (nu *choix*) à la *crème*, *pikomigdala* (nu *pricomigdală*), *căpșune* (nu *căpșuni*), *flan* (nu *flanc*), *mazagram* (nu *mazagram*), *vafel* (nu *vafelă* sau *vafe*)⁵. Împământenirea, românizarea termenilor străini sunt lucruri meritorii sesizate de lingviști atunci când vorbesc de reformele ortografice⁶. Din

păcate, reformele, a căror valoare se cuantifică în simplificări și accesibilitate, nu au clarificat problema neologismelor – doar unele au fost autohtonizate. Pe de o parte, limba română se află în situația fericită a unei ortografii fonetice, pe de altă parte foarte multe ei reforme ortografice (dintre care unele controversate) vin să dinamiteze acest lucru. Se mai adaugă și impactul pe care îl au rețelele de socializare, mass-media, în impunerea unui împrumut neadaptat. În context globalizant foarte multe cuvinte au pătruns în bucătăria românească „îmbogățind” acolo unde nu era cazul. Foarte multe achiziții lingvistice care redau noțiuni sunt dublete barbare și calcuri nefericite ale unor cuvinte deja consacrate în lexicul gastronomic. Se poate afirma că la momentul actual nu se mai poate vorbi de o formă adaptată, ci de o preferință fătășă pentru xenisme sau barbarisme.

Cu toate acestea, trebuie făcută diferența între termeni ca *pesto* (cunoscutul sos italianesc din regiunea Liguria, făcut din busuioc, ulei de măsline, brânză tare, usturoi, semințe de pin), *matcha* (venit din spațiul nipon și traducând o pudră de ceai verde), ciuperci *simeji*, ciuperci comestibile de proveniență din estul Asiei, (toți acești termeni apăruti din necesitatea importării noțiunii și a cuvântului care o desemnează) și termeni ca *dressing*, *mousse*, structuri ca *salată iceberg* (apărută prin calc lexico-frazeologic după limbile engleză – *iceberg lettuce* – și italiană – *latugga iceberg*). Aceștia din urmă, deși au deja un corespondent în limba română, nu vor fi abandonati de către vorbitorul român (vorbitorul în cauză poate fi și cel obișnuit, nu numai cel care are un blog culinar) pentru a se întoarce la cuvinte ca *spumă*, *sos* sau *lăptucă*. Probabilitatea de a circula în paralel până când se va impune unul dintre ei atât de mult în uz și până când va intra în dicționar, este mare. La fel se pune problema barbarismului *lime* care concurează foarte serios (56.100.000 de rezultate returnate) *limeta*; deși consemnată de DGE (Dicționar gastronomic explicativ al A.

M. Gal, apărut în 2003, la Editura Gemma Print) apare doar în 3.120.000 de rezultate.

O comparație între cartea Sandei Marin și limbajul de azi din sectorul gastronomic ar releva distanța temporală între *spumă* și *mousse*, între *zeama de carne* (în alte cărți de bucate contemporane, dar mai puțin celebre, *supă de oase fără valoare*) și *stock*.

O discuție aparte merită cuvântul *barbeque* (forma corectă: *barbecue*), ale cărui sensuri de dicționar (1. frigarea sau grătarul, 2. animalele întregi sau bucățile de carne fripte la frigare sau grătar) nu permit asocierea fără prepoziție, așa cum apare în limbajul actual (*sos barbecue*, prin analogie cu *sos pesto*), fiind vorba de un *sos pentru barbecue*. E vorba de o tendință mai veche a limbii care eludează prepoziția sub motivul economiei de limbaj și ale cărei efecte sunt ridicole (supă zarzavat, suc ananas etc.)

În rezumat, vorbim așadar de o situație în care termenul nu există și trebuie preluat, de o doua în care termenul importat circulă în paralel cu cel autohton și o a treia situație pe care am putea-o numi extremă, deoarece preluarea servilă frizează snobismul lingvistic; este situația unor cuvinte ca *non alcoholic* (în loc de *nealcoolice/nealcoolizate*) care apare în meniul multor restaurante, sau a unor structuri care apar în rețetele mai multor bloggeri: *baby potatoes*, *baby carrots*. Site-urile de gastronomie consideră în mod unanim legumele care au compusul *baby*, drept legume recoltate mai devreme, înainte să ajungă la maturare. Pentru acest sens, corespondentul românesc impus de mult timp în cărțile de bucate românești ar fi *cartofi tineri*, *morcovi tineri*. Din păcate, termenii în varianta din limba engleză au rămas fără acoperire semantică, din momentul în care au devenit un produs comercial, prin prelucrarea și reducerea în dimensiune a cartofilor/morcovilor maturi.

Note:

1. Acest eclecticism din lexicul gastronomic poate fi interpretat ca un reflex al eclecticismului culinar. El se leagă de teza lipsei unei bucătării naționale, susținută de Păstorel Teodoreanu și argumentată sumbru de Vlad Macri prin lipsa creativității culinare, a unor artiști culinari și prin cantonarea într-un tradiționalism păgubos.
2. Ioan Nădejde, Amelia Nădejde – *Gesticone, Dicționar latin-român*. Online la: <http://ebooks.unibuc.ro/CLASSICA/dictionarlatinroman/index.htm>
3. Al. Graur, *Dicționar al greșelilor de limbă* (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982), 33.
4. Al. Graur o analizează în Dicționarul său. Vezi Al. Graur, *Dicționar*, 42.
5. Am selectat din *Dicționarul greșelilor de limbă* termenii gastronomici pe care Al. Graur îi analizează.
6. Mioara Avram, „Procesul ortografiei”, *Limba română*, an XLI, nr.4, (aprilie 1992), 185–198. Autoarea remarcă meritele ortografiei din 1953 de a aduce simplificări, unificări, regularizări și în legătură cu scrierea multor neologisme în formă romanizată (aisberg, fotbal etc.).
7. Cuvântul apare de cele mai multe ori jimenji, transformând consoana surdă într-un sonoră și aplicând epenteza lui n. Este probabil că greșeala a avut loc în limba engleză unde termenul apare sub forma *shimeji*.

Bibliography:

- Avram, Mioara. „Procesul ortografiei.” *Limba română*, an XLI, nr.4, apr./ 1992
- Graur, Alexandru. *Dicționar al greșelilor de limbă*. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.
- Macri, Vlad. *Stufat ori Estouffade sau Există bucătărie românească?*. Bucharest: Humanitas, 2008.
- Nădejde, Ioan, and Amelia Nădejde-Gesticone. *Dicționar latin-român*. Bucharest: Editura Universității din București. <http://ebooks.unibuc.ro/CLASSICA/dictionarlatinroman/index.htm>



EFFETS DE L'EMPLOI DU DÉTERMINANT POSSESIF

Maria-Rodica MIHULECEA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Românice
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: rodica.mihulecea@ulbsibiu.ro

THE EFFECTS OF USING THE POSSESSIVE DETERMINATIVE

In the present article we intend to point out some contextual effects of using the possessive determinative such as the ones we find in describing a text or in a dialogue. We shall insist upon the descriptive effects (centring our attention on the element which is part of the „reference pole”; concentrating the sight upon one detail of the element; insisting upon the habit of an activity, etc.). We shall also insist upon the appreciative effects. They derive from the speaker’s appreciation which is expressed in conversation. Such an appreciation may be positive (solidarity, affiliation, respect) or negative (contempt, irritation). These effects are created by the possessive determinative inside the relation expressing the subordination between two elements, or inside a context where an element belongs to another. In order to illustrate these effects generated by the presence of the possessive determinative we have chosen examples from many literary texts.

Keywords: French possessive article, determinative, effects, descriptive, appreciative.



Introduction

Au niveau phrastique, le possessif français se présente sous deux formes –celle du pronom et celle du déterminant– qui appartiennent, toutes les deux, au GN. Pourtant, leurs emplois diffèrent : si le *pronom possessif* constitue lui-même le GN (*le tien*), ayant la fonction de se substituer à un énoncé formé d’un N déterminé (*le tien=ton enfant*), le *déterminant possessif*, en revanche, fonctionne à l’intérieur du GN (*ton enfant*), ayant une valeur sémantique même hors du contexte (*ton enfant* exprime : l’existence d’un enfant et la relation entre *toi* et *enfant*). Il a le rôle de déterminer un N (appelé improprement *adjectif possessif*). Par rapport aux autres déterminants, il présente, selon D. Godard², la capacité d’alterner « avec un complément de nom de la forme de GN » : *ton enfant* est l’équivalent du GP *l’enfant de toi*. On observe que le déterminant possessif marque non seulement la détermination, mais aussi la représentation du N déterminé (*l’enfant*) par un GN complément prépositionnel (*de toi*) : le GN *ton enfant* représente *l’enfant de toi*. L’association de ces deux fonctions – de détermination et de représentation – assure une identification définie et explicite du référent. L’opération sémantique à laquelle obéissent les possessifs consiste à établir une relation d’interdépendance entre deux référents, dont l’un est dépendant de l’autre, appelé *pôle de référence* – position occupée par l’une des personnes de l’acte de l’interlocution (le locuteur et l’interlocuteur) ou de l’acte de déclaration (le tiers). En prenant en considération les relations entre deux référents,

nous nous concentrerons, dans ce travail, sur le *déterminant possessif*, tel qu’il apparaît dans la structure du groupe nominal : GN → Déterminant possessif + N. L’analyse que nous proposons s’occupe en particulier de certains effets créés par l’emploi du déterminant possessif au niveau sémantique. Pour ce faire, on part de la relation d’interdépendance entre, au moins, deux éléments, qui se trouvent dans une relation d’appartenance (de type AVOIR) ou d’actance (de type FAIRE).

Effets de l’emploi du déterminant possessif

En tant que mécanisme de mise en dépendance d’une entité par rapport à un possesseur (pôle de référence), la présence du déterminant possessif peut créer des effets en fonction du contexte où celui-ci est employé. On distingue³ ainsi des *effets descriptifs* que l’on rencontre dans la description d’un texte, et des *effets appréciatifs* qui se manifestent dans la conversation. Pour mieux rendre compte de ces effets, nous nous appuyerons, dans notre démarche, sur un ensemble d’exemples empruntés à des *œuvres littéraires* de la littérature française.

1. Effets descriptifs

1.1. Au cas de la possession inaliénable, qui est une relation d’interdépendance sémantique, un lien de nature entre deux référents (d’une part, le possesseur ou le pôle de référence – représenté par l’homme ou l’animal – qui constitue *le tout*, et d’autre part, l’élément dépendant qui est *la partie* du corps

animé), l'emploi du déterminant possessif est normal et même obligatoire, lorsqu'il est nécessaire de référer explicitement au possesseur. Ayant, en général, la même valeur que les parties du corps humain, les parties du corps animal sont considérées inaliénables, faisant partie, elles aussi, d'une relation corporelle.

Utilisé avec les mots désignant les *parties du corps* du référent *possesseur* (ou le pôle de référence), le déterminant possessif les met en évidence, en produisant donc un effet de focalisation sur ces parties. Après avoir analysé le corpus choisi, nous avons trouvé plusieurs exemples qui relèvent cet effet grâce à l'emploi du déterminant possessif. On observe, ainsi, que la partie du corps, qui est mise en valeur, peut avoir la fonction de sujet et le déterminant possessif souligne la répercussion de l'état de fait sur le possesseur dont la partie dépend : *Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle* [Emma], *et à toutes les questions elle ne répondait qu'en hochant la tête.* (G. Flaubert, *Madame Bovary*, 213); *Un grand frisson lui secouait les épaules, et elle devenait plus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigts crispés.* (Ibid., 223)

Parfois, la partie du corps appartient à un possesseur qui n'est pas mentionné dans la même phrase : *Il la* [Emma] *voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs.* (G. Flaubert, *Madame Bovary*, 95); *...elle* [Emma] *serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas ...* (Ibid., 125); *Un Cerf... ne pouvait qu'avec peine / Souffrir ses jambes de fuseaux... / Mes pieds ne me font point d'honneur.* (J. de La Fontaine, *Fables*, 164).

Dans ces exemples, on constate que le déterminant possessif, qui précède la partie du corps, souligne la présence du référent possesseur dans le contexte. Il est le seul indice de la dépendance de la partie du corps au possesseur, en renforçant de cette manière le lien sémantique entre ces deux éléments. Dans d'autres constructions syntaxiques, on constate que la partie du corps apparaît en position de complément du verbe ou complément prépositionnel, et le déterminant possessif s'impose pour assurer l'identification du référent possesseur, en focalisant l'intérêt sur cette partie du corps : *Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur.* (G. Flaubert, *Madame Bovary*, 95); *Et elle sortit en essuyant ses pieds sur le seuil.* (Ibid., 123); *...et elle se revêt elle-même, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie.* (Ibid., 104); *Il tomba de cheval... / Il dressa ses deux mains suppliantes ;hélas!* (V. Hugo, *L'aigle du casque*, 51); *Elle appuya sur moi sa tête appesantie.* (A. de Musset, *Lucie*, 84); *Il pencha son front sur ma main, ...* (A. de Musset, *La Nuit de Décembre*, 115); *Ils courent à leur père avec des cris de joie / En secouant leurs becs sur leurs goîtres hideux. / Lui, [le pélican]... / De son aile pendante abritant sa couvée, /...il regarde les cieux.* (A. de Musset, *La Nuit de Mai*, 75); *Même il [un Rat] avait perdu sa queue à la bataille.* (J. de La Fontaine, *Fables*, 155); *Ce Cerf blâme ses pieds qui le rendent agile.* (Ibid., 165).

1.2. Lorsqu'il apparaît dans la possession aliénable, avec des objets extérieurs au possesseur humain, mais rattachés à celui-ci, le déterminant possessif crée un effet de gros plan, d'insistance

sur un détail : *Souvent, elle s'arrêtait une minute à regarder ou poser sa bottine...* (G. Flaubert, *Madame Bovary*, 132); *Il la voyait par derrière, ... entre deux flambeaux. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ;* (Ibid., 111); *Il secouait sous son manteau / Un haillon de pourpre en lambeau ...* (A. de Musset, *La Nuit de Décembre*, 115); *Mme Thouret, son mouchoir à la main, ne pleura pas.* (G. Simenon, *Maigret et l'homme du banc*, 16); *Tu ferais mieux de mettre ton gros pardessus* (Ibid., 22); *Maigret endossa son pardessus, prit son chapeau, avec l'idée d'aller manger un moreau à la „Brasserie Dauphine”.* (Ibid., 25).

Il est à observer que ces objets sont, le plus souvent, des articles vestimentaires, et dans certains contextes ils peuvent participer à la caractérisation de la personne à laquelle ils sont rattachés : *On put voir ... un homme de quarante à cinquante ans ... Ses vêtements étaient propres, décents.* (Ibid., 12); *Ses diamants, sa tabatière d'or, sa chaîne, ses bijoux disparurent un à un... Il avait quitté ... tout son costume cossu, pour porter une redingote de drap marron grossier ...* [la déchéance du père Goriot] (H. de Balzac, *Le Père Goriot*, 75).

Dans les exemples rassemblés sous 1.1. et 1.2., on pourrait reconnaître le phénomène sémantico-référentiel d'anaphore où la continuité référentielle peut se réaliser comme relation partitive de type *partie – tout*, « l'antécédent correspondant au tout et l'expression anaphorique à la partie »⁴. Dans les anaphores associatives avec les noms qui dénotent une *partie du corps d'un animé* (Elle appuya sur moi sa tête ...) ou des vêtements portés sur soi, parce qu'ils peuvent devenir inaliénables et se comporter, dans ce cas, tout comme les parties du corps animé (On put voir...un homme de quarante à cinquante ans...Ses vêtements étaient propres...), c'est le déterminant possessif qui est approprié.

1.3. On remarque, également, l'emploi du déterminant possessif avec les mots qui désignent des objets ou des notions extérieurs, non rattachables à la personne humaine. L'observation concerne les noms qui se rapportent au caractère « animé », à l'attitude ou au statut des humains.

Au niveau de la phrase, cette utilisation du possessif a pour conséquence la création de l'effet d'appropriation et d'insistance sur le caractère itératif et habituel de l'action qui met en relation la personne et l'objet : *Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée...* [l'=un événement particulier: appropriation obsessionnelle, insistance] (G. Flaubert, *Madame Bovary*, 150); *La vue de cette femme qui l'avait tant aimé fit trembler le bras de Julien d'une telle façon, qu'il ne put d'abord exécuter son dessein.* [pour lequel il s'était préparé] (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 28); *Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage, / Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux, / Ses petits affamés courent...*[appropriation] (A. de Musset, *La Nuit de Mai*, 76); *... Pour boire un toast en un festin, / Un jour je soulevai mon verre. /...* [appropriation] (A. de Musset, *La Nuit de Décembre*, 115); *Ź admirais quel amour pour l'âtre vérité / Eut cet homme si fier en sa naïveté, ...* [appropriation] (A. de Musset, *Une soirée perdue*, 134); *... quand il rentre, il a toujours le compte en poche ? – Moins le prix de son métre et de son tabac.* [insistance sur le caractère habituel, appropriation] (G. Simenon, *Maigret et l'homme du banc*, 90); *La phrase... fut interrompue par une*

quinte de toux qui sonnait creux. – Excusez-moi. **Ma** bronchite... [appropriation, insistance sur la maladie] (Ibid., 155); *Maigret, ... finissait lentement son deuxième verre de bière.* [appropriation, insistance] (Ibid., 111).

L'effet d'appropriation obtenu par l'emploi du possessif se fait sentir également dans les expressions figées, dont on mentionne quelques-unes que nous avons trouvées dans le corpus mentionné : *Lis-les* [des livres] *le soir quand tu vas perdre ton temps chez le curé, à la bonne heure.* [= **perdre son temps**] (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 45); *...l'enfant épouvanté se sauve. / Son cheval l'aime et fait de son mieux. / ... Hagar, à perdre haleine, et sans choisir sa route ;* [= **choisir sa route**] (V. Hugo, *L'aigle du casque*, 51); *Je lui demandai mon chemin ; / ... Partout où j'ai touché la terre, / Sur ma route est venu s'asseoir / Un malheureux vêtu de noir* [= **demandeur son chemin**] (A. de Musset, *La Nuit de Décembre*, 116); *La servante au grand cœur... / Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse...* [= **dormir son sommeil**] (Ch. Baudelaire, *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*, 105); *C'est M. Louis qui est revenu sur ses pas pour le chercher.* [= **revenir sur le ses pas**] (G. Simenon, *Maigret et l'homme du banc*, 158); *... elle se demandait où je passais mon temps.* [= **passer son temps**] (Ibid., 155). Dans ces exemples, l'usage du déterminant possessif s'impose par le rôle qu'il joue dans le renforcement de la connexion qui s'établit entre les référents impliqués.

1.4. Parfois, l'effet contextuel que l'on veut avoir, grâce à l'usage du déterminant possessif de 1^{ère} personne du singulier (*mon, mes*), est *méta-narratif* : l'écrivain intervient dans sa narration, en parlant de l'un de ses personnages. Lorsque le lecteur est impliqué, lui aussi, dans cette intervention, on utilise les formes du pluriel (*notre, nos*). C'est, en fait, un acte de complicité entre l'écrivain et le lecteur, comme le montre l'exemple suivant : *Nous avouons que notre héros était fort peu héros en ce moment. ... Notre héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde pour que son cheval ne mit les pieds sur aucun habit rouge...* (Stendhal, *La chartreuse de Parme*, 31).

À ce point du travail, on constate que, dans divers contextes descriptifs, l'emploi du déterminant possessif contribue à la mise en évidence de certains éléments du récit et « à en faire le centre quasi obsessionnel de cette description ».⁶

2. Effets appréciatifs

Produits par l'emploi du déterminant possessif, ces effets marquent une appréciation positive ou négative, selon la qualification du propos faite par le locuteur dans le dialogue. Il s'agit d'une évaluation d'ordre affectif, à travers laquelle le sujet parlant révèle ses propres sentiments ou sensations.

La dépendance d'un élément à l'égard d'une personne, telle qu'elle est exprimée par le possessif, peut être revendiquée par le locuteur (la 1^{ère} personne : *mon, ma, mes*) ou rapportée à l'interlocuteur (la 2^e personne : *ton, ta, tes*) ou au tiers (la 3^e personne : *son, sa*). Dans ce dernier cas, le locuteur n'assume pas la responsabilité de cette dépendance et l'appréciation pourrait être, en conséquence, négative. Dans une perspective sémantico-logique, M. Riegel⁷ décrit dans son article *Pour une redéfinition linguistique des relations dites de « possession » et d'« appartenance »* trois types d'appartenance ou de

possession, qu'on peut identifier dans les exemples qui illustrent les effets appréciatifs : « l'appartenance de la partie au tout (ou appartenance partitive), de l'élément à l'ensemble (ou appartenance ensembliste) et du possédé au possesseur (ou appartenance / possession) ».

2.1. Lorsque le locuteur prend en charge la responsabilité de l'appartenance de l'élément dépendant, on observe l'emploi de la 1^{ère} personne du déterminant possessif, ce qui engendre des effets, comme : – la solidarité : – *Ah ! mon petit, dit Blondet, je te croyais plus fort !* (H. de Balzac, *Les illusions perdues*, 121); *Allez, mes vieux soldats, mes généraux imberbes !* (V. Hugo, *Ô soldats de l'an deux !...*, 99); *Et pourquoi, mes amis, me prenez-vous la main, / Alors qu'une si douce ... habitude / Me montrait ce chemin ?* (A. de Musset, *Souvenir*, 133); – l'appartenance : *Elles n'ont jamais su rien deviner de mes chagrins, de mes douleurs, de mes besoins, elles ne devineront pas plus ma mort ;* (H. de Balzac, *Le Père Goriot*, 122); – l'appropriation affective : – *Mon bon père Goriot, calmez-vous... restez tranquille...* (Ibid., 156); – *Ah ! c'est la mort, mon pauvre Félix, me dit-elle, et vous n'aimez pas la mort !* (H. de Balzac, *Le lys dans la vallée*, 145); *Mon petit, en littérature, chaque idée a son envers et son endroit ;* (H. de Balzac, *Les illusions perdues*, 212); *Elle répliqua : – Il le fallait, mon ami.* [le= l'empoisonnement d'Emma] (G. Flaubert, *Madame Bovary*, 243); *Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde...* (A. de Musset, *La Nuit de Mai*, 76); *Hélas ! mon cher ami, c'est là toute ma vie.* (A. de Musset, *Une soirée perdue*, 144); *Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse, / Au fond d'un monument construit en marbre noir...* (Ch. Baudelaire, *Remords posthume*, 50); *Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !* (Ch. Baudelaire, *Les Aveugles*, 222); – *C'est Louis, oui. C'est mon pauvre Louis.* (G. Simenon, *Maigret et l'homme du banc*, 101); – *Eh bien ! mon vieux ... Vous, alors !* (Ibid., 102); – la déférence : la marque de respect, qui est exprimée par le possessif *mon*, dans le vers suivant de V. Hugo : *Tu t'es hâté, tremblant et d'un pas convulsif, / o mon maître Albert Dürer, ô vieux peintre pensif !* (À Albert Dürer) est justifiée par l'attitude de reconnaissance ou de dépendance d'une personne à une autre, qui est considérée supérieure du point de vue professionnel et parfois hiérarchique : *mon maître Albert Dürer* = le maître qui a de l'influence sur moi / dont je dépend.

2.2. Les déterminants possessifs : *ton, ta, tes, vos* et *son, sa, ses*, qui représentent l'interlocuteur et le tiers, montrent que ceux-ci doivent assumer la responsabilité de l'appartenance d'un élément quelconque, tandis que le locuteur peut se libérer de cette responsabilité. La mise à distance exprimée par le locuteur, grâce à l'emploi de ces possessifs, est rendue, le plus souvent, par le contexte : – soit de manière négative, ce qui entraîne un effet appréciatif, soulignant le mépris, l'irritation : – *Eh bien ! paresseux, tu liras donc toujours tes maudits livres, pendant que tu es de garde à la scie ?* (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 22); *C'est ta voix, c'est ton sourire, / C'est ton regard corrupteur, / Qui m'ont appris à maudire...* (A. de Musset, *La Nuit d'Octobre*, 114); – soit de manière positive, et dans ce cas on obtient un effet de déférence : *Le pauvre général Fontana ... prononça ces mots mal articulés : Son excellence le comte Mosca sollicite l'honneur d'être introduit.* (Stendhal, *La chartreuse de Parme*, 211); *Que Sa Majesté nous dispense. / Grand merci de son passeport.* (J. de La Fontaine, *Fables*, 169).

Conclusion

Au cours de cette analyse, on est amené à constater que le déterminant possessif peut se manifester de plusieurs façons en contexte linguistique. L'emploi de ce déterminant rend compte de certains types de relations établies entre deux éléments (référents), produisant de multiples effets. Tout cela prouve la grande capacité du déterminant possessif de s'imposer sémantiquement.

Il s'agit d'effets que l'on rencontre dans une description (*effets descriptifs*) où la compréhension du texte n'exige pas absolument la présence du possessif, mais l'apparition de celui-ci met en évidence certains éléments du discours, en les précisant. Dans le corpus proposé, on a découvert divers effets créés par le déterminant possessif : focaliser l'attention sur l'élément dépendant qui est une composante du pôle de référence ; fixer le regard sur un détail de l'élément (effet de gros plan), insister sur le caractère habituel de l'activité qui met en rapport la personne et l'objet non rattachable à celle-ci.

D'autres effets de l'usage du déterminant possessif

proviennent d'une appréciation exprimée par le locuteur (*effets appréciatifs*) dans la situation conversationnelle. L'appréciation peut être positive (lorsque le sujet parlant assume la dépendance d'un élément par rapport à lui, et l'emploi des déterminants possessifs – *mon / ma / mes* – crée des effets tels que : la solidarité, l'appropriation affective, l'appartenance, la déférence) ou négative (lorsque la dépendance concerne l'interlocuteur – *ton / ta / tes / vos* – ou le tiers – *son / sa*). Il résulte des remarques précédentes, que c'est le contexte qui, d'habitude, met à distance le locuteur de sa responsabilité d'assumer l'appartenance d'un élément à un autre.

Appuyée sur le corpus mentionné, notre analyse nous a conduit à réfléchir sur l'emploi du déterminant possessif dans une perspective sémantique. On a pu observer, de cette manière, les manifestations sémantiques du possessif et les faits de discours qui s'attachent à celui-ci. Les nombreux exemples choisis nous ont permis d'identifier plusieurs effets descriptifs et appréciatifs, produits par ce déterminant dans le récit ou dans une situation conversationnelle.

Notes:

1. Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression* [The Grammar of Sense and Expression] (Paris: Hachette, 1992), 195.
2. Danièle Godard, „Les déterminants possessifs et les compléments de nom” [“The Possessive Pronominal Adjectives and the Substantival Attributes”], in *Langue française*, no.72, ed. Lélia Picabia (Paris: Larousse, 1986), 102.
3. Charaudeau, *Grammaire du sens*, 204.
4. Georges Kleiber, „L'anaphore associative et relation partie-tout: condition d'aliénation et principe de congruence ontologique” [“The Associative Anaphora and the Part-Whole Relation”], in *Langue française*, no. 122, ed. Danielle Leeman (Paris : Larousse, 1999), 71.
5. Kleiber, „L'anaphore”, 73.
6. Charaudeau, *Grammaire du sens*, 204.
7. Martin Riegel, „Pour une redéfinition linguistique des relations dites de *possession* et d'*appartenance*” [“For a Linguistic Redefining of the so-called *Possession* and *Belonging Relations*”], in *L'information grammaticale*, no. 23, ed. Peeters (Paris: Persée, 1984), 3.

Bibliography:

- Balzac, Honoré de. *Les illusions perdues*. Paris: Booking International, 1993.
- Balzac, Honoré de. *Le Père Goriot*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1969.
- Balzac, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Les Classiques, Le livre de Poche, 1972.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Librairie générale française, *Le Livre de Poche*, 1972.
- Charaudeau, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression* [The Grammar of Sense and Expression]. Paris: Hachette, 1992.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- Godard, Danièle. “Les déterminants possessifs et les compléments de nom” [“The Possessive Pronominal Adjectives and the Substantival Attributes”]. *Langue française*, no. 72. Edited by Lélia Picabia, 102-122. Paris: Larousse, 1986.
- Hugo, Victor. “L'aigle du casque.” *La légende des siècles*. Paris: Gallimard, 2002.
- Hugo, Victor. *Ô soldats de l'an deux...!* in *Les Châtiments*. Paris: Les Classiques de Poche, *Le Livre de Poche*, 1973.
- Hugo, Victor. “À Albert Dürer.” *Les Voix intérieures*.
- Kleiber, Georges. “Anaphore associative et relation partie-tout: condition d'aliénation et principe de congruence ontologique”. *Langue française*, no. 122. Edited by Danielle Leeman, 70-100. Paris: Larousse, 1999.
- La Fontaine, Jean de. *Fables*. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.
- Musset, Alphonse de. “Lucie, Les Nuits, Une soirée perdue, Souvenir.” *Poésies nouvelles*.
- Riegel, Martin. “Pour une redéfinition linguistique des relations dites de *possession* et d'*appartenance*” [“For a Linguistic Redefining of the so-called *Possession* and *Belonging Relations*”]. *L'information grammaticale*, no. 23, 3-7. Paris: Persée, 1984.
- Simenon, Georges. *Maigret et l'homme du banc*. Paris: Presses de la Cité, 1953.
- Stendhal, Marie-Henri Beyle. *Le rouge et le noir*. Paris: Librairie générale française, *Le Livre de Poche*, 1983.
- Stendhal, Marie-Henri Beyle. *La chartreuse de Parme*. Paris: Classiques, *Le livre de Poche*, 2000.



NOTE DESPRE BINOMUL CULTURĂ–CIVILIZAȚIE

Maura-Geraldina GIURA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romane
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: maura.giura@ulbsibiu.ro

NOTES ON THE “CULTURE–CIVILIZATION” BINOMIAL

The ratio of culture and civilization is brought back into discussion from an analytical point of view in the 18th century. The above-mentioned binomial has been interpreted in various forms, from the overlapping of these notions to their friendly opposition. In recent definitions, in a certain way, the term of culture is preserved. Later, Oswald Spengler brought some shades in the ratio culture–civilization. In the present article we have offered a few remarks which are strong arguments in favor of this ratio as the one showing perfect identity or complementarity.

Keywords: culture, civilization, citizen, spirituality, cultural anthropology.



Secolul al XVIII-lea aduce în focarul abordărilor, dezbaterilor și controverselor științifice ulterioare problematica raportului dintre „Cultură” și „Civilizație”. Inițial, raportul a fost perceput ca fiind de sinonimie a celor doi termeni, Kultur, din germană, fiind utilizat în contexte de similaritate cu Civilisation, din franceză, cel de-al doilea fenomen al binomului nefiind vreodată adaptat în limba lui Goethe. Ulterior, în literatura de specialitate germană raportul apare cel mai frecvent de... opoziție și, mai rar, de complementaritate. Este interesantă, sub semnul argumentării lingvistice, al semasiologiei, împrejurarea că termenul cultură în forma Kultur și, apoi, scris Kultur, în germană era sinonim cu civilizație, la început, deci în secolul numit, dar ulterior se adaugă acestuia noțiunea Bildung, respectiv gebildet, care nuanțează și îmbogățește sensul lui Kultur, semnificând o stare de împlinire, de desăvârșire intelectuală la care ajung numai indivizii dotați în mod deosebit și incluzând efortul persoanei de a se autodepăși, enunțul din dicționare punând în centrul semnificației ideea de formare prin cultură, literal, „rafinarea sau cizelarea tuturor forțelor spirituale și trupesti ale unui om sau ale unui popor”, astfel încât, prin acest cuvânt, să se înțeleagă atât înobilarea spiritului prin eliberarea de prejucii, cât și cizelarea moravurilor, obiceiurilor.¹ De remarcat, în acest context, faptul că o atare poziționare hermeneutică în descifrarea semasiologică a termenului cultură (în forma Bildung) ne poate ușor trimite cu gândul și la etimologia cuvântului „civilizație”, căci etimonul latinesc, substantivul civilitas, adjectivul civilis, ambele de la civis = cetățean, exprimau chiar calitățile generale

ale cetățeanului, locuitor al cetății. Or, cum bine se știe, pentru vechii greci și romani, condiția individului–cetățean era aceea a unui comportament civilizat, model perfect și inegalabil al umanității, și tot ce nu se afla sub incidența acestor imperative culturale era denumit ca „barbar”.

Cultură–civilizație, binomul cu cea mai vizibilă și mai răspândită frecvență în analizele culturologice, a cunoscut și el o largă plajă de interpretări, mergând de la suprapunerea noțiunilor până la reconciliabila lor opunere. În definiții relativ recente – pe această direcție avem în vedere antropologia culturală americană, mai ales sinonimia, perfecta suprapunere – se păstrează termenul cultură, fiind unicul folosit, ca urmare, și sensul celuilalt este înglobat. Un exemplu: „... lucrarea *Patterns of Culture*, de Ruth Benedict/With a New Preface by M. Mead, Boston, Houghton Mifflin Company, 1959, a fost tradusă în franceză prin *Echantillons de civilisation*, iar *Primitive Culture* a lui Taylor – *La civilisation primitive*”². (În expresia românească: eșantioane – tipuri, fragmente, tipuri de civilizație, respectiv civilizația primitivă).

Cea de-a doua direcție de definire a raportului, a opoziției dintre cultură și civilizație, fundamentată pe absolutizarea sensului restrâns al culturii reprezentând exclusiv spiritualitatea, în timp ce civilizația ar avea ca gen proxim valorile materiale și s-ar întrupa în tehnică, îl are ca protagonist pe Oswald Spengler (1880–1936). Concepția acestui filozof și istoric german, personalitate caracterizată printr-o singură operă: *Untergang des Abendslandes* – *Declinul Occidentului* (1918–1922), dar care a stârmit cea mai mare vâlvă în disputa

savantă asupra raportului cultură-civilizație, merită un popas analitic, fie și succint, adică pe cât posibil esențializant. În acest sens, considerăm utile câteva precizări, câteva puncte de vedere ale unora dintre cei care au analizat relația în cauză ca una de opoziție tranșantă, dar și câteva argumente ale celor care au apreciat relația ca fiind una de perfectă identitate sau de complementaritate.

O primă observație o considerăm necesară: plaja extinsă a interpretărilor acestei relații își are explicația în diversitatea domeniilor speciale pe care le evocă, prin diversitatea pozițiilor filozofice, evidențiate în definiții, în aria diferită și, adesea, divergentă privitoare la conținutul termenilor și al relației, în strânsă legătură cu epistemologia științei istorice. Pornind de la aceste premise, vom observa, asemeni Rodicăi Topor, că sinonimia semantică a termenilor are intimă relație cu evoluția lor, cu diacronia, deci o dovadă, cea mai relevantă, că termenul francez *civilisation* își suprapune sensul principal cu acela al cuvântului german *Kultur*, dar suprapunerea implică și anume diferențe, ducând spre complementaritate, una fiind legată de specificul dezvoltării naționale. *Kultur* pune accentul pe formația interioară (mai înainte pomenitul *Bildung*) dezinteresată, înțeleasă de semanticienii germani ca atribut al națiunii și statului, expresie a „sufletului comunității”; în schimb, *civilisation* accentuează prioritar asupra calităților ce conduc la acel „*honnête homme*”, care se individualizează prin: politețe, capacitate de a întreține o conversație, mlădierea moravurilor, echilibru între dezvoltarea intelectuală și organizarea socială (locul, rolul și acțiunea aristotelicianului *zoon politikon*, sau „animal social” în formulare marxistă, ca ființă socială).

Conținutul astfel înțeles al conceptului ne conduce gândul din nou la Aristotel, cu ale sale două sintagme definind ființa om, cea de „*zoon politikon*” și cea de „*zoon logon echon*”³ În fond, opiniile care clamează opoziția netă dintre cultură și civilizație au ca fundament epistemic o absolutizare a sensului restrâns ce se recunoaște primului concept, mai precis ideea că acesta ar reprezenta numai spiritualitatea, iar cel de-al doilea ar cuprinde exclusiv valori materiale și s-ar concentra în tehnică. Adoptând asemenea premisă dihotomică, susținătorii opoziției – dintre care cel mai cunoscut, înaintemergătorul modern și critic, este Oswald Spengler – își bazează argumentația pe următoarele binoame socotite opozitive: a) cultura = desprinderea omului de natură, umanizarea, valorizarea, corelativ cu civilizația, care vizează realitatea socială; b) cultura = interioritatea, interogarea și dezvoltarea vieții sufletești a omului, pe când civilizația = presupune exterioritate, relații interumane, societate; c) cultura = eforturile culturale individuale se convertesc în valori, în schimb; d) cultura = dezvoltarea spirituală în cadrul culturii presupune obligatoriu libertatea, însă civilizația se raportează preponderent la necesitate.

Criteriile diferite utilizate de cercetători în delimitarea conceptului civilizație au condus la tot atât de felurite genuri proximale de definiții. Câteva exemple: criteriul etnografic, cel mai răspândit, „ansamblul caracteristicilor vieții colective ale unei grupări umane”, „ansamblul valorilor materiale ale societății”, „etapă a evoluției societății umane”, „criteriul valoric ce conferă o originalitate specifică”, „starea de ordine, de

legalitate, de respectare a persoanei, de toleranță, de înlăturare a arbitrariului”, „asimilarea valorilor culturii de către societate prin circulația și transformarea lor în bunuri”. De remarcat, în acest cadru analitic, împrejurarea că îndeosebi cercetătorii de peste Ocean, cu mari merite în conturarea și impunerea antropologiei culturale, conferă, cel mai adesea, termenului civilizație chiar sensul de cultură, susținând ca atare omonimia lor semantică. De semnalat și aspectul binecunoscut că, în evoluția semantică a conceptului civilizație și, în paralel, cu însăși evoluția societăților umane și a științelor aplicate acestora, au fost agregate o seamă de determinanți ce ne pot orienta și ne pot oferi indicii noi privitoare la conținutul proteiform al termenului: civilizație industrială, civilizație urbană, civilizația Renașterii (Jean Delumeau), civilizația rurală, civilizația bronzului, civilizația fierului, civilizația tradițională (Mándics György), civilizația aztecă, civilizația maya, civilizația sumeriană etc. Cunoscutul istoric francez F. Guizot definea civilizația ca având drept conținut fundamental ideea de progres general-uman, cu totul opus ideii de decadentă, ori chiar de moarte a culturii, teoretizate de Gianbattista Vico și, îndeosebi, de Oswald Spengler; pentru acesta din urmă, decadentă în istorie este egală cu decadentă culturilor, pe „traseul” naștere-împlinire-decadentă-sfârșit = civilizație.

De interes real ne-ar putea fi și opiniile care, deși prezintă conținuturile binomului cultură-civilizație ca fiind distincte, nu ezită să accentueze ideea de complementaritate. Două exemple: „Civilizația nu este o entitate care s-ar opune culturii, ci numai unul din aspectele ei” (Tudor Vianu); „Civilizațiile sunt motrice ale culturii, ele nu servesc decât ca să producă cultură” (Miguel de Unamuno).⁴ Spre a evidenția încă și mai mult varietatea unghiurilor din care s-a încercat definirea culturii, vom spune că în orice dicționar de specialitate având acest univers ca temă, ca și în numeroase lucrări din varii domenii ale vieții și activității omului în calitate de ființă socială, vom întâlni termenul regent cultură însoțit de: civică (acea parte a culturii care vizează viața Cetății), autentică (genuine culture, la Edward Sapir, 1884-1939, definită prin armonia sa interioară, prin echilibru și adecvare, expresie a unei viziuni asupra lumii bogat diferențiate și, totuși, coerentă), clasică, contemporană de masă, generală, politică, populară, universală, spirituală; multe dintre aceste sintagme se regăsesc în uzul lingvistic comun, deși nu putem fi siguri că tuturor utilizatorilor le-a fost deschisă calea deplină perceperii a înțelesului acestor formulări.

O amplă dezbateră, îndeosebi în cea de a doua jumătate a secolului precedent, au prilejuit relațiile cultură-valoare, cultură-creație și, de ultimă oră la noi, cultură-comunicare, codificate supranominativ ca „momentul axiologic al culturii”, „momentul demiurgic al culturii” și „momentul comunicațional al culturii” (Al. Tănase). Fenomenele culturale și procesele de comunicare – susține un specialist francez, universitar cu doctorate în estetică și în științele comunicării, fost director al unor centre culturale de notorietate în Franța și în Europa Occidentală – fac parte acum, mai mult ca oricând, din orice viață comunitară. Cultura este comunicare. Elementele constitutive ale culturii și factorii comunicării au trăsături comune. Cultura este sistemul metabolizant care asigură schimburile între indivizi, dar și între



indivizi și societate, sau între societate și univers. Edward T. Hall e, neîndoiește, pentru antropologia contemporană, cel mai fin analist al relației experiență individuală-cultură. Ideea centrală, susținută în numeroasele sale lucrări, este aceea care se desprinde din următoarea constatare: cultura este comunicare și comunicarea este cultură.

În ordinea metodologiei pe care ne-am propus-o, considerăm necesare câteva tușe definitorii referitoare la marile mișcări și procese intelectual-științifice, religioase, cu alte cuvinte, larg culturale – Umanism, Reformă, Renaștere, Luminism – toate cu punctele de naștere, dezvoltare și difuziune înăuntrul secolelor de referință ale lucrării noastre, toate – „importante scheme culturale cu înrăurire asupra mentalității și sensibilității timpului nostru”, după expresia lui George Uscătescu, ori constituind, după expresia altor istorici, o adevărată „revoluție a valorilor spirituale în Europa”.³

Europa Evului Mediu apare construită, din punct de vedere teritorial, încă la sfârșitul veacului al XIII-lea, când stabilirea popoarelor pe continent a devenit înfăptuire după secolele marilor migrații, aspect ce nu se va mai modifica esențial până în zilele noastre. Scriem „esențial” pentru că, sub aspect politic, vremelnic-teritorial, modificările endogene nu pot fi catalogate decât ceea ce au fost – mișcări teritoriale sub aura vremelnice.

În aceste condiții, unitatea Europei trebuie considerată ca fiind o civilizație și o cultură unitare, făurite sub influența marilor civilizații mediteraneene și sub impulsul permanent contributar al populațiilor celor mai evolute, moștenitoare ale civilizației orașelor-cetăți din Grecia și răspândită de cucerirea romană pe teritoriile anexate de cel mai longeviv imperiu din istorie. Este vorba de o civilizație, cea greco-romană, ce constituie fondul comun al concepțiilor europene comune – politice, economice, estetice, filozofice. Desigur, nu vom uita să subliniem că această bază identitară, răspândirea ei datorează mai puțin civilizației greco-romane decât principiului unificator pe care l-a reprezentat creștinismul, nu întâmplător conceptul creștinătate a fost, veacuri la rând, mai uzual decât chiar cuvântul denominativ al continentului.⁶ „Europa” este un cuvânt savant care ajunge, în secolul al XVII-lea, să cucerească treptat, de la vest la est, întrebuintarea curentă. „Europa”, acest cuvânt umanist, angajează în secolul al XVII-lea o luptă disproporționată, norocoasă cu cel de „Creștinătate”, care are de partea sa o mie de ani de folosință, șapte secole de cruciade, o bogată comoară afectivă și eufonia. În jurul lui 1620, „Europa” intrigă, cuvântul este o excepție. În jurul anului 1750, „Creștinătatea” nu mai este decât un arhaism, sensul său s-a modificat, a încetat să mai fie echivalent cu „Europa”. În 1660, „Europa” există la vest în cuvinte, dar în Spania, în sudul Italiei, în Austria, Ungaria, Polonia, în vecinătatea turcilor, pretutindeni unde vechiul spirit de cruciadă rămâne viabil (este o aspirație, o nădejde am spune noi), „Creștinătatea” continuă să fie învingătoare. Confirmând clasicismul Franței lui Ludovic al XIV-lea, Europa Luminilor, pe urma lui Voltaire, își afirmă solidaritatea simțită profund de o elită pe parcursul celor 130 de ani care, din 1630 până în 1760, constituie perioada Europei clasice, o Europă clasică ce înseamnă, „...cu prelungirile sale de peste mări..., 70 până la 100 de milioane de suflete; în o suță

treizeci de ani sunt incluse în lanțul generațiilor o jumătate de miliard de destine, dintre care 250 de milioane retezate înainte de ieșirea din adolescență și nenumărate alte vieți de adulți mai scurte, în medie, decât ale noastre (45-50 ani). Înșiruite, ele reprezintă abia 7-8 % din marea Europă din zilele noastre”.⁷

O panoramare a realităților și a istoriei Europei, perioada secolelor XV – XVIII, cu accent pe elementele ce și-au dovedit fertilitatea continuativă până în zilele noastre, sub semnul perenității unității binomului cultură – civilizație, ne obligă să le accesăm sub semnul structurilor multilaterale – economice, comerciale, sociale, al diversității teritoriale și de ritm al prefacerilor, totul și toate marcate de preeminența comunicării între centre și periferii, fericita expresie a lui Peter Burke, sintagmă ce trimite implicit la ideea de comunicare, cartea acestuia, publicată în 1998, fiind parte a seriei Construcția Europei, inițiativă a cinci edituri, respectiv din München, Oxford, Barcelona, Roma și Paris, serie ce urmărește să arunce o lumină asupra construirii Europei și a punctelor de forță din cursul acesteia ce nu trebuie uitate, fără a disimula dificultățile moștenite din trecut.⁸ Nu ne ascundem, în acest punct, speranța ca și încercarea noastră să se înscrie în asemenea onorant cadru, chiar dacă, sub specie strict formală, asemenea speranță-ambție poate apărea ca nemăsurat și neacoperit orgoliu. De altfel, în opinia noastră, ideile de influență, sincronism, comparativismul, ca disciplină din exegeza literaturii și artelor și chiar protocronismul, ce au dat naștere multor scrieri, în varii domenii ale spiritului, îndeosebi în secolul precedent celui în care ne găsim, au implicată de facto comunicarea, chiar dacă acest termen nu este utilizat, știința ori științele comunicării fiind, ca domeniu distinct al cunoașterii, o temă și un obiect pe care cercetarea științifică le-a abordat relativ recent. Vom mai adăuga în acest cadru cultural un exemplu, din chiar granițele fizionomiei spirituale a oamenilor ce au populat și populează Europa, aparținând unui conational,⁹ explicația la titlu spunând totul despre comunicarea implicită și relația omniprezentă în comunicare: emițător – receptor – feed back sau retroacțiune. Sub același semn, al unității în diversitate și al comunicării sine qua non, putem plasa și culegerea de studii aparținând unui cunoscut universitar ieșean.¹⁰

În ordinea necesității de panoramare a realităților și a istoriei Europei din secolele XIV, XV, XVI, XVII și XVIII, vom face observația preliminară că, sub aspect evenimential, cu ample și profunde consecințe pentru perioada la care facem referință, dar și pentru cea anterioară, până în zilele noastre, o metaforă elocventă, din multele întrebuintate de istoricii cu adevărat creativi, ne apare cea a futurologului american Alvin Toffler, cea a valorilor succesive, metaforă explicativă pentru succesiunea tipurilor de societăți umane: agricolă, industrială și postindustrială (informațională). Ideea de subliniat este aceea că, sub aspectele geografic și temporal, niciunul dintre valori nu-și impune pretutindeni în lume impactul instantaneu, ci efectele și prezența valului anterior coexistă, o durată, cu noul val ce tinde să-l înlocuiască. În cazul anume al marilor mișcări culturale europene – Umanism, Reformă, Renaștere, Luminism, formarea statelor naționale, metafora implică evident o mare varietate de situații pe întinsul continentului,

ritmuri și consecințe diferite, adaptate unor condiții socio-politice, unor tradiții și mentalități de aceeași natură, deci diferite, tot așa cum în formula „stimul-reacție”, utilizată de unii pentru definirea comunicării, cel de al doilea termen al relației poate lua forme, intensități și consecințe, practic, pe o scală de la zero la infinit. Intră în joc și conceptul polivalent de informație. „Cine spune comunicare se referă, de fapt, la informație – susține J.J. Van Cuilenburg: „Actul comunicării se încheie cu explicațiile pragmatice pentru receptor, etapa finală a transferului de informație.”¹¹

Să trecem – succint – în revistă fundalul istoric de pe ale cărui structuri au pornit „valorile culturale” ce alcătuiesc conținutul perioadei de referință a studiului nostru, mai exact originile și evaluările cele pregătitoare și explicativ-argumentative de ordin politic-evenimential, geografic, economic, comercial, social (rural, urban, instituțional, demografic), crize, schisme, erezii, șocuri, cotituri, nașteri, „apocalipse”, ale unor episoade ce aduc și valori noi, încercări reușite și eșecuri, afirmări, ascensiuni, redresări și decăderi, căci istoria oricărei perioade lungi nu urmează o simplă linie continuă ascendentă, sau invers. Nu întâmplător, pentru luminarea realităților complexe ale vreunei perioade ori pentru devenirea vreunui domeniu al cunoașterii, întâlnim comparații ori metafore precum „fluviul noroios și însângerat al istoriei”, completate de și explicate prin „situații sociale și politice mereu dificile, adesea dramatice, iar uneori tragice.”¹² Dar, mai întâi, socotim necesară o mică zăbavă asupra sensurilor și comprehensiunilor conceptului „istoric”, cu referire la modul (stilul) scrierii acesteia, având în vedere, aici și acum, doar operele citate existente în bibliografie. O primă opțiune a autorilor provenind din varii perioade mentalități naționale am putea-o aprecia sub denotația de „știință istorică”, indiferent câte variante hermeneutice și epistemologice acoperă această sintagmă. Avem în vedere, în cazul nostru: a) lucrările semnate S. Berstein, P. Milza, W. Durant, F. Brauden, J.M. Roberts, P. Chaunu, J. Delumeau, precum și toate volumele din colecția „Construcția Europei”, scrierile lui J. Burckhard, J. Huizinga, A. Oțetea, N. Iorga, R. Teodorescu, Al. Duțu, P. Teodor, V. Neumann; b) J. Fontana, H.W. van Loon, lucrări cu atât mai reprezentative pentru demarcația în cauză, cu cât titlurile sunt mai ambițioase în privința cuprinderii: Europa în fața oglinzii (9+1 oglinzi - 198 p.), respectiv Istoria omenirii – de la „omul preistoric” la Primul Război Mondial – în 380 pagini. O a doua opțiune s-ar referi la ceea ce a încetățenit conștiința publică de la noi – ideea de știință popularizată (sau vulgarizată), în care am încadra scrieri ce reamintesc unele dintre sensurile cu care latinii au investit utilizarea cuvântului historia, -ae, respectiv „povestire”, „basm”, „descriere”, opuse ori măcar neluătoare în seamă a interogației devenite leitmotiv la marele scriitor Marin Preda: „Pe ce te bazezi, monșer?”

Apreciem că, pentru o bună, corectă și cât mai exactă descriere a perioadei de tranziție de la medievalul la modernul european, va trebui să acordăm, într-o definiție, spațiu și timp de reflecție complexității problematicii pe care o acoperă noțiunile de unitate (culturală și de civilizație) europeană, Creștinism – Creștinătate, Umanism, Reformă – Contrareformă, Renaștere, Luminism, fără a omite imensa deschidere spre lumea largă a

continentului nostru, grație căreia s-a impus, apreciat de unii, criticat de alții, conceptul europocentrism. Facem precizarea că marile descoperiri de „lumi noi”, la capătul multiplicării căilor și expedițiilor maritime cunoscute, nu sunt singura cauză a polemicilor iscate de termenul și mentalitatea designate de europocentrism, acestea având o mai lungă carieră până în perioadele ce au urmat destrămării imperiilor coloniale. Într-o încercare de radiografiere more geometrico a perioadei, vom fi de acord cu istoricii francezi că „secolul al XIV-lea constituie pentru Europa debutul unei epoci de calamități pe care le rezumă celebra rugăciune adresată lui Dumnezeu de umanitatea în suferință: Apără-ne, Doamne, de foamete, de ciumă și de război!”, precum și că secolele XIV și XV rămân în memoria europenilor drept războiului de „o sută de ani.”¹³

Epoca la care facem referire, considerată îndeobște ca sfârșit de Ev Mediu (mai precis, cel de al XV-lea secol), este pentru Europa și cea în care un șir de calamități, precum foametea, ciuma, omniprezentele războaie, jafurile și fărâdelegile de tot soiul, revoltele țărănești determină, împreună cu conștiința inexistenței unei contraponderi salvatoare, o acută criză spirituală și intelectuală. Mentalitatea oamenilor în suferință și perpetuă nesiguranță proiectează în conștiințe impresia prăbușirii unei lumi susținute de cei trei stâlpi care i-au asigurat viețuirea: sistemul seniorial, Biserica, marile edificii politice: Sfântul Imperiu și Bizanțul, însoțite de conflicte ce par insolvabile. Toate aceste componente ale unei crize generalizate „zdruncină formele de credință religioasă și sistemele de gândire care exprimă reflectarea universului și a organizării sale.”¹⁴

Este cunoscută lunga epopee a conflictului dintre Papalitate și puterea seculară, periplul sinuos al luptei pentru supremație, dintre cei ce se consideră urmașii direcți ai Sf. Petru, ierarh primat, între ierarhii bisericii universale, cea catolică, episcopul din scaunul de la Roma, Papa și conducătorii politici – împărați, regi, prinți, duci, seniori et ejusdem farinae din epoca medievală europeană și universală, și nu vom insista.¹⁵ Împreună cu disoluția celor două imperii europene în care s-a divizat longevivul Imperiu Roman – cel germanic și cel bizantin – și cu ascensiunea flamboaiantă a celui Otoman, ajuns la porțile Europei Centrale prin permanente „lovituri de berbec” războinice, iată elemente constitutive ale unei crize ce va zgudui mentalitatea și va da naștere unor noi mișcări în gândire și acțiune, ce vor configura și edifica Europa modernă. Este vorba, se subînțelege, de: Umanism, Reformă, Contrareformă (termen mai puțin folosit ulterior), Renaștere, Luminism, dar și de lungul drum al nașterii – pe ruinele imperiilor – și al consolidării statelor naționale, așa cum le cunoaștem astăzi, pe întinsul pământurilor de la Mediterana și Adriatică – la Caspica, Marea Nordului și Marea Neagră, și de la Alpi și Apenini – la Urali. Nu vom putea trece cu vederea împrejurările, cu vaste repercusiuni asupra culturii și civilizației europene, clădite în perioade de flux și reflux, cu deschiderea lumii europene spre alte orizonturi, grație Marilor Descoperiri, legate de faimoase nume: Cristofor Columb, Magellan, Marco Polo, Amerigo Vespucci, Vasco da Gama, Alvarez Cabral, Francisco Pizzaro, Hernan Cortes etc.



Note:

1. Rodica Topor, Diaconu Florica și Georgeta Marghescu, *Cultură: Termeni și personalități. Dicționar* (București: Editura Vivaldi, 2000), 39-42, 57-59.
2. Detalii la Alexandru Tănase, *Cultură și civilizație* (București: Editura Politică, 1977), 48-91, 93-123. George Uscătescu, *Ontologia culturii* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987), 5-79.
3. George Uscătescu, *Ontologia culturii* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987), 69-79.
4. Apud. Rodica Topor, Florica Diaconu și Georgeta Marghescu, *Cultură: Termeni și personalități. Dicționar* (București: Editura Vivaldi, 2000), 77.
5. Serge Berstein și Pierre Milza, *Istoria Europei. Vol. 3: State și identități europene* (Iași: Institutul European, 1998), 123.
6. Florence Braunstein și Jean-François Pepin, *Rădăcinile culturii occidentale* (București: Editura Lider, s.a), 5.
7. Pierre Chaunu, *Civilizația Europei clasice* (București: Editura Meridiane, 1989), 18-19.
8. Peter Burke, *Renașterea Europeană. Centre și periferii* (Iași: Polirom, 2005), 5.
9. Victor Neumann, *Tentația lui homo europaeus. Geneza spiritului modern în Europa centrală și de sud-est* (București: Editura Științifică, 1991), passim.
10. Alexandru Husar, *Ideea europeană sau noi și Europa (istorie, cultură, civilizație)* (Iași: Institutul European, 1993), passim.
11. J.J. van Cuilenburg, O. Scholten și G.W. Noomen, *Știința comunicării* (București: Humanitas, 1998), 28-29.
12. Paolo Rossi, *Nașterea științei moderne în Europa* (Iași: Polirom, 2004), 7.
13. Berstein și Milza, *Istoria Europei*, 12-14.
14. Ibid., 30.
15. Marvin Perry, *Western civilization*, vol. I: To 1789 (Boston: Houghton Mifflin CO, 1990), 122-123. Notăm doar două detalii ce pot interesa subtextul problematic: a) etimonul prim al familiei lexicale derivate din "catholic" este grecescul katholikos=universal și b) supremația absolută –adică primatul episcopului de Roma, acceptat încă din anii triumfului acestei religii în Imperiul Roman – se bazează pe foarte frecventa invocare a deciziei conținute în Evanghelia după Matei, din Noul Testament-16.18, ce sună astfel: „Tu ești Petru și pe această piatră voi zidi Biserica Mea și porțile Locuinței morților nu o vor birui”. Se știe că numele Petru se leagă sub raport fonetic cu petra, în greacă: piatră, cu evidentă trimitere spre temelia zidurilor.

Bibliography:

- Berstein, Serge, and Pierre Milza. *Istoria Europei, vol.3: State și identități europene (secolul XIV - 1815)* [History of Europe. States and European Identities. From the XIVth Century to 1815]. Iași: Institutul European, 1998.
- Braunstein, Florence; Pepin, Jean-François. *Rădăcinile culturii occidentale* [Roots of Western Culture]. Bucharest: Editura Lider, s.a.
- Burke, Peter. *Renașterea europeană. Centre și periferii* [The European Renaissance. Centers and peripheries]. Iași: Editura Polirom, 2005.
- Canton, Norman F. *The Civilisation of the Middle Ages*. New York: Harper Collins Publishers, 1993.
- Caune, Jean. *Cultură și comunicare. Convergențe teoretice și locuri de mediere* [Culture and Communication. Theoretical Convergences and Mediation Places]. Bucharest: Cartea Românească, 2000.
- Cuilenburg, J.J. van, Scholten, O., and G.W. Noomen. *Știința comunicării* [Communication Science]. Bucharest: Humanitas, 1998.
- Chaunu, Pierre. *Civilizația Europei clasice* [The civilization of classical Europe] Vol. I. Bucharest: Editura Meridiane, 1989.
- Delumeau, Jean. *Civilizația Renașterii* [Renaissance Civilization]. Bucharest: Meridiane, 1995.
- Durant, Will. *Kulturgeschichte der Menschheit*. Band 5,6,7. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Verlag Ullstein GmbH, 1981.
- Fontana, Josep. *Europa în fața oglinzii* [Europe in Front of the Mirror]. Iași: Editura Polirom, 2000.
- Garin, Eugenio. *Omul Renașterii* [The Renaissance Man]. Iași: Editura Polirom, 2000.
- Husar, Alexandru. *Ideea europeană sau Noi și Europa (istorie, cultură, civilizație)* [The European Idea or We and Europe (History, Culture, Civilisation)]. Iași: Institutul European; Chișinău: Editura Hiperyon, 1993.
- Moles, Abraham. *Sociodinamica culturii* [Sociodynamics of Culture]. Bucharest: Editura Științifică, 1974.
- Neumann, Victor. *Tentația lui homo-europaeus. Geneza spiritului modern în Europa Centrală și de Sud-Est* [The Homo-Europaeus Temptation. The Genesis of Modern Spirit in Central and South-Eastern Europe]. Bucharest: Editura Științifică, 1991.
- Perry, Marvin. *Western civilization: A Brief History*, vol. I: To 1789. Boston: Houghton Mifflin CO, 1990.
- Rossi, Paolo. *Nașterea științei moderne în Europa* [The Birth of Modern Science]. Iași: Polirom, 2004.
- Tănase, Alexandru. *Cultură și civilizație* [Culture and Civilization]. Bucharest: Editura Politică, 1977.
- Topor, Rodica, Diaconu, Florica and Marghescu, Georgeta. *Cultură: Termeni și personalități. Dicționar* [Culture: Terms and Personalities. Dictionary]. Bucharest: Editura Vivaldi, 2000.
- Uscătescu, George. *Ontologia culturii* [Ontology of Culture]. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

FOTOGRAFIA ÎN CONTEXTUL SPIRITUALITĂȚII CONTEMPORANE. PERSPECTIVE ANTROPOLOGICE: O NOUĂ MITOLOGIE

Borco ILIN

Muzeul Satului Bănățean, Timișoara

Banat Village Museum, Timișoara

Personal e-mail: borko.ilin@gmail.com

PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY SPIRITUALITY.
ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVES: A NEW MYTHOLOGY

This work places photography in the context of contemporary spirituality, starting from the human need to stop time by taking photos. Photography perfectly illustrates the need of contemporary man for magic, myth, the supernatural, as a way to relate to everyday life. Photography, especially digital photography, is part of the 'new mythologies' of contemporary spirituality. Photography has become a kind of emotional memory, a repository of reality that can express notions and states of the most varied. Despite the dangers it presents, digital processing greatly stimulates creativity, innovative idea, vision, skill or desire of the photographer. The photography route is analyzed from cultural perspective, between two landmarks: Susan Sontag and Jean Baudrillard.

Keywords: photography, cultural anthropology, contemporary spirituality mitology, digital photography.



Noțiunea de „spiritualitate contemporană” este atât de complexă încât poate fi greu definită în câteva rânduri; cert este că, dincolo de globalizare (probabil cea mai cuprinzătoare dimensiune a actualității), de secularizare și îndepărtarea tot mai vizibilă de biserica instituționalizată, de uniformizarea și standardizarea (macdonaldizarea) societății occidentale, de consumerismul tot mai accentuat, dincolo de toate aceste dimensiuni nu o dată alienante și depersonalizante, omul comunității contemporane găsește un refugiu într-o spiritualitate mai bogată și mai permisivă ca niciodată.

Antropologul francez Michel Maffesoli, unul din cei mai preocupați observatori ai spiritualității contemporane, vorbește chiar despre un fenomen de „re-vrăjire” a lumii, observabil în tot mai multe sectoare ale vieții cotidiene; se acreditează, astfel, ideea că după o dez-vrăjire a lumii datorată omului rațional, care explică realitatea în mod științific, bazat pe argumente demonstrabile, omul simte nevoia să creeze o nouă mitologie, ca un spațiu de refugiu, unde să se poată bucura liber de sentimente și emoții sau să evadeze din lumea rigidă, fixă, industrializată, robotizată.

Pornind de la acest tablou al spiritualității contemporane,

Maffesoli explică interesul și preocuparea mare a comunității contemporane pentru magie și mitologie, vizibilă în subiectele filmelor, romanelor, creațiilor artistice, literaturii, muzicii dar și în subiecte ce țin de misticism, yoga, astrologie, supranatural, new wave².

În acest climat de „evadare din realitate” include Maffesoli și fotografia, în toate dimensiunile ei: fotografia clasică, de familie, portretul, fotografiile făcute în studiourile foto în poziții statice. Toate conturează albume de amintiri, oferind privitorului posibilitatea de a se refugia într-o lume trăită cândva și acum rememorată, ca o contrapondere la agitația zilnică a vremurilor noastre. Similar se întâmplă și cu fotografia digitală, cea care poate fi prelucrată într-un mod artistic: imaginea este „deformată”, dar într-un mod creativ, oarecum magic, astfel încât poate crea o mitologie personală cu efect calmant, liniștitor, pe de o parte, sau, pe de altă parte, poate tulbura, adică poate declanșa meditativul spontan sau accesa emoții în funcție de mecanismul fiecărui privitor de contopire cu contextul sau scoaterea din acesta.

La acest climat general sugerat de antropologul francez, mai putem adăuga o dimensiune presantă a spiritualității

contemporane pentru care fotografia poate veni cu o rezolvare: regăsirea identității personale. În ultima vreme, psihologii vorbesc tot mai mult despre o anumită stare de alienare umană cauzată de pierderea identității, într-o lume tot mai profund și tot mai intens globalizată, în care toți suntem „cetățeni europeni”, toți ne îmbrăcăm de la aceleași linii de magazine de haine, toți mâncăm la aceleași lanțuri de fast food, toți ne uităm la aceleași platforme de streaming cu filme, toți frecventăm aceleași rețele de socializare.

Goana după identitate atinge cote tot mai înalte, iar fotografia, și mai ales colecțiile de fotografii și / sau albumele de fotografii acționează ca o ancoră în trecutul nostru „real”, oferindu-ne detalii certe despre identitatea proprie: cine suntem, de unde venim, cărui grup îi aparținem. În acest curent putem include, de exemplu, tot mai multe proiecte muzeografice, sub titulatura generală de „foto-etnografica” dar și proiectele gen „album de familie”, în care sunt prezentate fotografiile mai multor generații ce aduc elemente de legitimare: costume populare ce țin de o anumită zonă, îmbrăcăminte ce trimite la o anumită epocă, portretele membrilor de familie cu câteva generații în urmă, clișee din interiorul caselor locuite de familie.



Foto: Muzeul Satului Bănățean Timișoara



Foto: Muzeul Satului Bănățean Timișoara

În fine, o altă coordonată a lumii contemporane în opinia aceluiași Maffesoli este „nomadismul”, un termen introdus de antropologul francez în pereche cu „organizarea tribală” sau, mai bine zis, „neo-tribală”, care pornește din observația că populația actuală tinde tot mai mult să se organizeze în grupuri, constituite ca niște structuri sociale ce împărtășesc valori comune și stări de spirit asemănătoare, similare vechilor triburi din istorie și transformate acum în triburi urbane: „Este

de ajuns, pur și simplu, să deschizi ochii pentru a observa că diferitele mulțimi postmoderne se sprijină în mod esențial pe dispariția subiectului în efervescenta sau banalitatea grupului. Sport, muzică, religie sunt supuse acțiunii legilor imitației. La fel și diversele instituții sociale, care sunt devorate de un tribalism galopant”.

Acestor triburi le este specific un anume „nomadism”, adică o mobilitate mai mare decât oricând în istorie: oamenii călătoresc pe distanțe mai lungi sau mai scurte din motive turistice, dar se deplasează frecvent și pentru accesarea unui loc de muncă mai bun, chiar și pe distanțe lungi (mobilitatea profesională) sau din motive religioase (pelerinajul la Mecca sau drumul tot mai popular Camino, spre Santiago de Compostella, prin nordul Spaniei) ori de explorare (înconjurul lumii pe bicicletă, pe motocicletă, pe jos) și sportive (maratonul de la polul nord, drumul cu o canoa de-a lungul unui fluviu). Acest nomadism nu poate exista fără imortalizarea fotografică a fiecărui moment, care legitimează și dă veridicitate călătoriei, și care va da acea impresie de „identitate” atunci când va fi revăzută.

Mai departe, în ziua de astăzi, acest nomadism, ca o caracteristică implicită a construcției umane – de explorator, cuceritor al noilor teritorii, dublat de o altă stare implicită a firii umane, curiozitatea – este deseori manifestat și fără a fi nevoie de deplasare fizică. Tehnologiile contemporane îi facilitează omului accesul în timp și spațiu, oricând și oriunde, prin imagini și fotografii online. Pe lângă acest nomadism virtual care satisface nevoia de explorare geografică, fotografia și/sau imaginea acoperă încă o nevoie la fel de definitorie a omului: cea a stabilirii la vatră, sentimentul de proprietate asupra propriului destin – adică, prin albume / foldere / colecții de imagini, omul contemporan poate fi ancorat în propria sa identitate chiar în timp ce practică nomadismul, având oricând acces fizic sau virtual la imagine, la propria sa identitate, indiferent de stilul de viață ales. Astfel, o componentă importantă a spiritualității îi este oricând accesibilă prin acest pachet de conștiință de sine stocabil și disponibil la purtător. În contextul nevoilor umane fundamentale, una dintre valențele spiritualității contemporane ar fi și aceasta: să poți să fi explorator și de acasă, sau, explorând, să ai tot timpul și casa cu tine. Antropologia culturală înregistrează, observând comportamentul omului din comunitatea contemporană, o metamorfoză a mitologiei clasice, cu mituri fondatoare bine definite, conectate la sacru, într-o serie de mitologii profane dar foarte conectate la tot ce înseamnă modernitate. Desigur, aceste mitologii contemporane sunt total lipsite de sacralitate dar sunt foarte prezente în cotidian, fapt ce le ridică, în accepțiunea dată de omul modern, la rangul unor adevărate modele de geneză și comportament, cu valențe aproape sacrale, adică un soi de mitologii moderne.

Volumul coordonat de Jérôme Garcin⁴, „Noile Mitologii”, de o actualitate indiscutabilă, continuă „Mitologiile” (1957) lui Roland Barthes dar și dicționarul lui Pierre Brunel – „Miturile secolului XX”, prezentând o serie de exemple concrete ce demonstrează metamorfoza mitologiei clasice în mitologiile profane ale lumii moderne. Jurnalistul Jérôme Garcin continuă

În acest volum seria exemplurilor de mitologii profane oferite de Barthes în colorata sa radiografie a comunității moderne marcată de ideea de consum, cu alte mitologii, și mai moderne, în articole scrise jurnalistice de o serie de etnologi, economiști, sociologi, filozofi, istorici, psihologi, romancieri.

Volumul demonstrează că între respectul față de tradiție și dorința de modernitate, societatea de consum, cu toate simbolurile, alegoriile, mistificările, exagerările, mitologizările excesive, apelează zilnic la personajele unei mitologii ale omului modern care nu mai aparțin unui panteon (ca totalitate a divinităților aparținând unei mitologii sau unei religii politeiste) ci mai degrabă unui „bazar”. Sunt miturile existenței cotidiene; cu siguranță printre ele se află și fotografia digitală, alături de telefonul mobil, sistemul wifi, GPS-ul, Facebook-ul, Google, Netflix, companiile low cost, SMS-ul și Messenger-ul de pe facebook, blogul, moneda euro, mall-ul, autoturismul 4x4 denumit SUV.

În articolul său, Marc Augé vorbește, în cartea citată mai sus, de exemplu, despre *Țurnalul de la ora 8* ca despre un mit modern al jurnalismului, un soi de „povestea lumii” în care prezentatorul este mediator între noi și lume, iar secvențele jurnalului ne plimbă vizual și senzorial prin întreaga lume, aproape în timp real. Un alt mit recent, pomenit în același volum este cel al *telefonului mobil*, devenit indispensabil, aparținând categoric biografiei moderne a omului contemporan, care creează dependență dar este și necesar prin utilitatea extinsă, la fel ca laptopul: lumea întreagă încapă practic într-un laptop, la fel ca în memoria unui telefon mobil⁶.

Ne permitem să continuăm seria acestor mitologii cu încă una unanim acceptată de modernitate: fotografia digitală. De altfel, potrivit unor informații din mediul virtual, se pare că fotografia a cunoscut, sub aspect tehnic, cea mai rapidă dezvoltare dintre toate artele și meșteșugurile preluate în actualitate, devenind accesibilă practic, oricui. În condițiile unui acces atât de facil la tehnologia fotografică elementară, practic orice posesor de cameră foto sau dispozitiv similar poate capta o imagine și, apelând tot la o tehnologie elementară, poate prelucra acea imagine, transformând-o, în final, nu într-un mijloc de redare fidelă a realității, așa cum a fost inițial, ci într-o imagine a „irealității”, sau oricum, a unei realități alterate. Mai mult, aproape orice doritor care are noțiuni minimale de tehnică digitală fotografică poate obține o fotografie perfectă sau aproape perfectă. Semanticienii



avertizează însă că printr-un asemenea proces necontrolat de digitalizare, mesajul original al fotografiei se pierde, în loc să se întărească sau să se consolideze.

Așadar, pentru spiritualitatea contemporană fotografia a devenit un soi de memorie emoțională, un depozitar al realității ce poate exprima noțiuni și stări dintre cele mai variate, iar prelucrarea digitală, în ciuda pericolelor deja menționate, stimulează mult creativitatea, ideea novatoare, viziunea, pricepera sau dorința fotografului. Libertatea de ajustare a lumii după bunul plac este maximă, lumea fiind doar materia primă pentru un produs final idealizat, modificat și perfecționat pe gustul celui care fotografiază și devine, prin acest proces de modificare și recontextualizare, creatorul propriilor sale vederi asupra lumii.



Foto: Muzeul Satului Bănățean Timișoara

Pe de altă parte, revenind la cadrul general, cel al spiritualității contemporane, am putea introduce în discuție și o perspectivă uman-comportamentală: pe lângă faptul că spiritualitatea este ceea ce caracterizează o colectivitate umană din punctul de vedere al trăirilor și emoțiilor, se referă și la specificul culturii sale. Mai departe, cultura înseamnă, în acest context, deprinderi comportamentale și obiceiuri înnăscute și dobândite, și, mai apoi, practicate cu regularitate. Aceste comportamente sunt deseori caracterizate de o conduită mecanică, adică se înrădăcinează prin simplul fapt că sunt practicate în masă.

General vorbind, comportamentele sunt, deopotrivă, cauzele și efectele unor nevoi. Vom aminti pe scurt, așadar, nevoile spirituale pentru a face fotografie, nevoia omului de a face fotografie: pe lângă informarea mediatică și documentară, care conferă fotografiei rolul ei social, nevoia în sine a omului de a face fotografie deseori atinge nevoile umane clasificate în „piramida lui Maslow”, mai exact locul 5 din ierarhie, care e și ultimul: autorealizarea, dezvoltarea personală. Aici ne referim la nevoia de a crea frumosul, de a capta o imagine care trezește emoțiile cerorlalți, prin estetica ei, adică prin vibrația ei. Apoi, nevoia de însușire a lumii, măcar la nivel microcosmic, nevoia de a immortaliza, de a captura un moment al universului, al timpului însuși. Această nevoie se extinde mai departe în nevoia de face ceva special, de a captura o imagine inedită,



neobișnuită, cu efect, cu poveste, indiferent de subiectul ales.

Pe aceeași direcție, în continuare, survine nevoia de a împărtăși gestul tău cu lumea, de a face publică fotografia. Și, la final - nevoia de a șoca, de a încânta, de a contraria, adică de a te defini cumva pe tine în această lume prin realizarea ta. Acest ultim act urcă de pe a patra treaptă a ierarhiei nevoilor - cea de recunoaștere socială. Recunoașterea socială satisface, desigur, până la un punct, și orgoliul personal, încadrat pe a cincea treaptă, de la care am și pornit. Complementaritatea și interdependența acestor două trepte în ierarhia nevoilor îl face pe om să apeleze la lume printr-o creativitate a cărei premisă obligatorie este estetica: am făcut sau am creat ceva, sunt capabil de așa ceva, am împărtășit actul meu cu lumea, lumea a reacționat - nu contează cum - dar, am fost observat și mi-am făcut un rost. Prin fotografie, și, implicit, prin estetica ei - fotografia își depășește atribuția de simplă mărturie. Estetica unei fotografii însumează apelul la simțurile și filtrele omului, îl îndeamnă la reflectare și simțire, adică îl îndepărtează de indiferență și inactivitate mentală și spirituală.

De exemplu, nevoia unui fotograf de peisaje denotă nevoia lui pentru frumos, pentru estetică, nevoia de împărtășire cu lumea și nevoia de autorealizare, de propria lui așezare în lume, nevoia de rol și rost. Similar acestui exemplu generic de fotograf, multitudinea celorlalte tipuri de fotografi, specializați pe alte domenii, are același propulsor spiritual. Estetica nu este îngrădită doar la conceptul de frumos sau pozitiv, ci însumează întreaga îndeletnicire cu ceva ce are, în fundal, subiect și predicat, ceva creator de poveste, pentru oameni și lume.



Foto: Lacul Como (Italia)

Treptele trei și patru din „piramida lui Maslow”, a ierarhiei nevoilor, cele de apartenență și de recunoaștere socială, sunt satisfăcute în societatea contemporană de fotografiile postate pe rețelele sociale, de exemplu pe Facebook, și, mai ales, în rândul tinerilor, pe Instagram. De regulă vorbim de self-uri și de (vulgar spus) fotografii-document, adică imagini cu sinele în diverse locații de pe mapamond, al căror rol este să certifice statutul social, în fapt posibilitatea financiară de a călători sau de a face lucruri ce demonstrează ieșirea din tiparul cotidian. Estetica acestui tip de fotografii, care au rolul demonstrativ de autopromovare pe niște pedestale artificiale, este în mare parte și ea una artificială, fiind obținută tot artificial, cu ajutorul programelor de prelucrare foto, încorporate din fabricație în telefoanele smart sau camerele digitale.

De aici se ajunge și la nevoia omului contemporan pentru artificial și la raportarea lui firească la ceea ce este contrafăcut. Din moment ce există posibilitatea ca din nimic să se facă ceva, nevoia pentru original se diminuează și originalul trece printr-o metamorfoză conceptuală: artificialul devine original și este acceptat ca atare. Povestea creată artificial este la fel de bună ca cea originală, din moment ce ea certifică ceva ce se vede, din moment ce este dovada a ceva. Produsul artificial a reușit foarte ușor să se strecoare în spiritualitate și să devină o conotație a ei, fără a fi rejectat sau prea mult disputat de marile mase.

În fine, este un fapt demonstrat că spiritualitatea contemporană și fotografia merg mână în mână. Dacă prin anii șaptezeci se discuta mult despre capacitatea fotografiei de a reflecta realitatea, despre aspirația fotografului spre obiectivitate și fidelitate în redare, când s-a ajuns chiar să se discute despre faptul că fotografia, prin claritatea și fidelitatea sa poate elimina total subiectivitatea umană, din contră, prin anii nouăzeci această teză s-a modificat radical și s-a vorbit tot mai mult despre felul în care fotografia poate modela realitatea, într-o poronire de subiectivitate care înseamnă, în cel din urmă, artă.

Trecerea între milenii aduce în centrul analizei fotografiei contemporane două voci distincte: Susan Sontag și Jean Baudrillard, analiști pentru care rolul imaginii în lumea modernă trimite la o plajă largă de interpretări, de la modelarea realului până la chiar pierderea reperelor acestuia.

O carte care a făcut carieră în jurul anului 1980 este „On photography”, a lui Susan Sontag, care pune bazele filozofiei moderne a fotografiei, pornind de la ideea că imaginea realizată de un fotograf este mai mult decât o joacă și mai mult decât o delectare: este o etică a vizualului, pentru că ne educă tendințele despre „ceea ce merită văzut” și poate face diferența între ceea ce e valoros și ce nu, adică ne modelează percepția: „Învățându-ne noul cod vizual, fotografiile ne modifică și ne largesc noțiunile legate de ce merită și ce nu merită văzut și legate de ce aveam dreptul să observăm. Ele reprezintă gramatica și, mai important, etica văzului. În sfârșit, cel mai grandios rezultat al industriei fotografice este acela de a ne da senzația că ținem în mâinile noastre întregul glob - sub forma unei antologii de imagini”.



Foto: Parcul Național Plitvice (Croatia)

Concluzia lui Susan Sontag: „today everything exists to end in a photograph” dar fotografia ar trebui să fie „un act de non-intervenție”, pentru că astfel putem experimenta corect, realist, etic, realitatea: „Procesul fotografic este esențialmente un act de non-intervenție. Parte din oroarea oferită prin fragmentele memorabile de foto-jurnalism contemporan, precum fotografiile unui călugăr vietnamez care se întinde spre canistra de benzină, a unei trupe bengaleze de gherila care ucide cu baioneta un colaborator legat fedeleș, provine și din conștientizarea faptului că, în situații în care fotograful trebuie să aleagă între fotografie și viața sa, a devenit plauzibilă alegerea fotografiei. Persoana care intervine nu poate înregistra evenimentele, iar persoana care înregistrează nu poate interveni”⁸.

După zece ani, în 1990, Jean Baudrillard plasează fotografia într-un alt registru: el consideră că succesiunea de fotografii descompun lumea prin fragmentare și că fiecare imagine „dezbracă” obiectul de calitățile, trăsăturile și însușirile prin care acesta poate fi descris: volum, greutate, cantitate și chiar sens, iar această operație executată de fotograf nu face altceva decât să facă din fotografie o imagine care fascinează. Pentru Baudrillard, cele mai valoroase fotografii sunt instantaneele, adică fotografiile „luate prin surprindere”, în care subiectul nu este pregătit deloc iar dacă acesta este un subiect uman, cel fotografiat nu are nici cea mai vagă idee că va fi subiectul unei fotografii și nu se pregătește pentru aceasta. Un exemplu de astfel de subiect perfect autentic este sălbaticul din triburile exotice dar și orice este „special”.



Foto: Muzeul Satului Bănățean Timișoara (Festivalul Etniilor)

Cu *Simulacre și simulare*⁹, Baudrillard ridică fotografia la rangul maxim, propriu doar contemporaneității, unde imaginea sau fotografia devine oarecum canibală, anihilându-și propriul model prin forța sa ucigătoare și creând o lume paralelă, ca un soi de *matrix* (de altfel imaginile care stau la baza celebrului film au fost gândite chiar de Baudrillard). Într-o astfel de lume paralelă, a imaginației, fotografia și imaginea înlocuiesc realul și schimbă total sensul lumii. Finalul este că lumea întreagă devine un simulacru, începând cu omul și terminând cu Dumnezeu, moment în care lumea reală se prăbușește și în locul ei, individul obișnuit ajunge să trăiască doar într-o continuă simulare a vieții și a realului.

Note:

1. Michel Maffesoli, *Revrăjirea lumii. O etică pentru timpurile noastre* (București: Editura Institutul European, 2008).
2. Ibid., p. 134
3. Ibid., p. 134 - 135
4. Jérôme Garcin, *Noile Mitologii* (București: Editura Art, 2009)
5. Ibid., p. 19 - 20
6. Ibid., p. 45 - 46
7. Susan Sontag, *Despre fotografie* (București: Editura Vellant, 2014), p. 15
8. Ibid., p. 22
9. Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare* (Cluj Napoca: *Idea Design & Print*, 2008).

Bibliography:

- Maffesoli, Michel. *Revrăjirea lumii. O etică pentru timpurile noastre* [Le réenchantement du monde. *Une éthique pour notre temps*]. Iași: Editura Institutul European, 2008.
- Garcin, Jérôme. *Noile Mitologii* [*Nouvelles Mythologies*]. Bucharest: Editura Art, 2009.
- Sontag, Susan. *Despre fotografie* [On photography]. Bucharest: Editura Vellant, 2014.
- Baudrillard, Jean. *Simulacre și simulare* [Simulacres et simulation]. Cluj-Napoca: Editura *Idea Design & Print*, 2008.



VASE CERAMICE NEOLITICE TIMPURII DIN TRANSILVANIA. FUNCȚIONALITATE, ARTĂ DECORATIVĂ ȘI SIMBOL

Anamaria TUDORIE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Social and Human Sciences
Personal e-mail: anamaria.tudorie@ulbsibiu.ro

EARLY NEOLITHIC POTS FROM TRANSYLVANIA. FUNCTIONALITY, DECORATIVE ART AND SYMBOL

Through this study we do not intend to make a general presentation of the early Neolithic ceramic material discovered in Transylvania. We want to choose some samples considered representative in order to be included in the three categories proposed in the title: functionality, decorative art elements, and symbols. In most cases, we chose materials discovered through research conducted in the last ten to fifteen years, taking into account the research teams we were part of and material that we managed to either analyze and interpret statistically, or to develop and/or photograph. Although the materials have already been presented either in the research reports, in the monographs dedicated to the sites in question, or in scientific articles, we consider our approach useful since it details aspects strictly related to Starčevo-Criș ceramics.

Keywords: pottery, Early Neolithic, decorative art, symbol, production techniques, ornaments, Starčevo-Criș



Apariția olăritului

Schimbările prin care au trecut comunitățile umane odată cu începutul Holocenului, eră geologică care a început acum aproximativ 11.000 de ani și pe care încă o traversăm, au fost unele cu impact major asupra evoluției modului lor de viață, atât sub aspectul inovațiilor tehnologice, cât și sub cel al transformărilor sociale și culturale. Sub presiunea unor modificări de ordin climatic¹, omul a trebuit să se adapteze, iar mai apoi să pornească dominația mediului înconjurător, prin practicarea agriculturii. Trecerea de la o economie bazată pe vânătoare, pescuit și cules, la una agrară s-a produs gradual, iar această nouă perioadă istorică pe care umanitatea a traversat-o – neoliticul – s-a manifestat și prin alte inovații deosebit de importante, printre care producerea ceramicii. Influențat în mod clar de marxism, Vere Gordon Childe folosește sintagma *Revoluție neolitică*² pentru a explica toate transformările și procesele de ordin tehnologic, dar și social, pe care umanitatea le traversează odată cu adoptarea modul de viață neolitic. Unii

specialiști au dus mai departe această expresie și au extins-o, vorbind totodată de o revoluție religioasă³.

Dacă pentru perioada paleolitică formele artei decorative sunt reprezentate prin diverse instrumente ornamentate cu ajutorul inciziilor sau a picturii, odată cu neoliticul această formă de artă se regăsește și pe vasele ceramice⁴. Fabricarea ceramicii de către primele comunități umane care au trecut la modul de viață neolitic a fost pusă în conexiune cu sedentarizarea: oamenii devin acum direct interesați de cultivarea pământului, iar recolta trebuia transformată în provizii, vasele din ceramică fiind deosebit de utile pentru acest lucru. Totuși, această observație trebuie privită cu prudență. Spre exemplu, sunt atestate arheologic comunități nomade care au produs ceramică, tocmai din nevoia de a stoca și transporta hrana. Mai mult, comunitățile neolitice timpurii vor deveni mobile, neolitizarea fiind introdusă în Europa tocmai printr-un proces de migrație și difuziune⁵. Migrația este o mișcare de populație și nu doar de tehnologie, care aduce atât cunoștințe materiale, cât și culturale⁶, în vreme ce

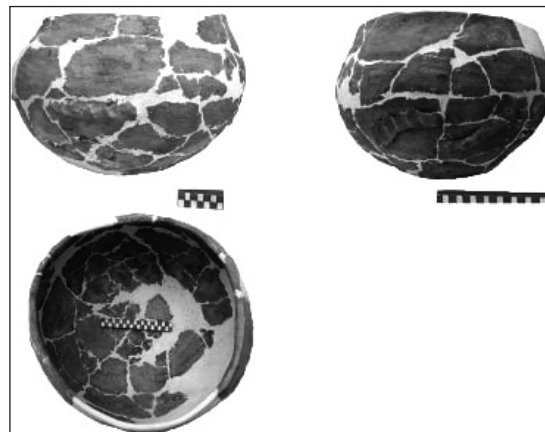
difuziunea presupune un proces lent, care nu implică mișcări de populație, ci transmiterea elemente de „modă”, ori idei, tehnologii, de la un teritoriu la altul⁷. Cel mai mare număr de obiecte realizate din ceramică îl reprezintă vasele, iar acestea puteau avea diverse întrebuințări: depozitare, transport, servirea hranei, sau rol cultic.

Primele vase ceramice nu erau suficient de rezistente pentru a se putea găti în ele, iar explicația constă în faptul că temperatura la care acestea au fost arse era una prea scăzută. Este foarte posibil ca primele vase ceramice să fi fost arse la foc deschis, acoperite doar de paie ori vegetație uscată. Un studiu efectuat pe ceramică neolitică timpurie din Ungaria⁸ indică în mod clar faptul că ceramica a fost arsă la o temperatură de sub 750-800 °C, făcând ca acestea să nu se preteze unei utilizări intense și fără a putea menține în interiorul lor produse lichide. Mai mult, primele vase ceramice care au apărut inițial în Orientul Apropiat, erau de mici dimensiuni, puține la număr, sărac ornamentate și arse la temperaturi mici (sub 650°C), într-o atmosferă oxidantă⁹. Așadar, a fost necesară o perioadă îndelungată până ce tehnica de producere a ceramicii să fie bine stăpânită¹⁰. Spre exemplu, pentru neoliticul timpuriu din Grecia specialiștii nu au identificat nici un vas în care să se fi putut găti în el, iar pentru neoliticul dezvoltat procentajul acestui tip de ceramică ajunge la 30%. Apariția vaselor pentru gătit indică în mod cert și o modificare a dietei oamenilor¹¹.

Funcționalitate

În mod tradițional funcționalitatea unui vas este pusă în directă legătura cu forma acestuia, însă în cazul ceramicii neolitice timpurii, modul de utilizare trebuie conectat cu contextul arheologic în care a fost descoperit. Cu toate aceste informații, la care putem adăuga și observațiile etno-arheologice, nu putem determina cu exactitatea modul de utilizare pentru toate tipurile de forme de vas neolitice timpurii identificate și catalogate¹². Nu trebuie să uităm că, în cele mai multe cazuri, fragmentarea acestui tip de material arheologic este una pronunțată, iar reconstituirea formei întregi a vasului este posibilă destul de rar. Există mai multe clasificări ale tipurilor de vase Starčevo-Criș, în funcție de forma lor¹³, denumirile folosite pentru a le încadra fiind: străchini tronconice, cupe cu picior, oale, boluri, castroane, farfurii. Însă, chiar dacă putem stabili categoria din care vasul face parte, acest lucru nu înseamnă că putem, în mod automat, să-i indicăm și funcționalitatea.

Printre vasele cu o destinație aproape sigură - *vas de depozitare* - se numără și unul descoperit în localitatea Sălișteea (jud. Alba)¹⁴. Alcătuit din 63 fragmente ceramice, vasul a putut fi reconstituit în cadrul Laboratorului de Restaurare al Muzeului Național Brukenthal. Tot în acest punct a fost descoperit și un vas de mici dimensiuni¹⁵, care a putut fi, de asemenea, restaurat. O descoperire similară a fost făcută și în situl de la Șeușa-*La cărarea morii* (jud. Alba), acesta fiind inclus de către Marius Mihai Ciută în categoria cazurilor „speciale”, și anume vase de tip *creuzet*¹⁶. Un studiu foarte interesant și



Vas Starčevo-Criș descoperit la Sălișteea (jud. Alba)(apud Sabin Adrian Luca, Anamaria Tudorie, Another Early Neolithic site discovered in Alba County: Photo 1)

amplu despre un anumit un vas aparținând culturii *Starčevo-Criș*¹⁷, care putea fi utilizat pentru transportul sau păstrarea slatinei a fost publicat de către Gheorghe Lazarovici și Magda Lazarovici. Forma conică și prezența unor perforații în partea superioară a buzei, care fac posibilă suspendarea acestor recipiente, astfel încât sarea să poată fi uscată și modelată prin procedeul numit *brichetare*¹⁸, sunt argumente pentru a susține o astfel de funcționalitate. Este tot mai bine atestat faptul că primele comunități neolitice au fost foarte interesate de această resursă, sarea, motiv pentru care și migrația lor s-a extins către zone unde aceasta se găsea din abundență¹⁹.

Un *vas miniatural*, de tip tăviță de această dată, a fost descoperit și la Cristian I (jud. Sibiu)²⁰. Având o înălțime de numai 24 mm, lungime de 41 mm și lățime de 32 mm, acesta a fost decorat pe una din laturile mici cu incizii scurte și adânci, iar pe cealaltă latură prezintă o perforație. Pe laturile lungi apar impresiuni făcute cu un obiect, rezultând forme circulare pe suprafața sa. Nu putem stabili, nici de această dată cu exactitate funcționalitatea, însă este posibil ca el să fi fost utilizat pentru a depozita anumite substanțe rare, date fiind dimensiunile sale și grija pentru ornamentare. Așa cum am menționat mai sus, fragmentarea materialului ceramic într-un sit arheologic este deosebit de pronunțată, însă descoperirea sitului neolitic timpuriu de la Cristian I (jud. Sibiu)²¹, a constituit ocazia ideală pentru cataloga noi tipologii de vase. În acest sit a fost descoperit un sanctuar cu gropi din care au fost prelevate 59 de vase, mare parte dintre ele fiind reîntregibile²². Nu vom discuta despre toate formele noi identificate aici și inserate în catalogul nostru²³, însă trebuie să prezentăm un vas cu totul special, cel mai probabil cu *rol cultic*, și anume un vas cu două guri²⁴.

Pentru teritoriul țării noastre, până la acest moment este cea mai timpurie descoperire de acest tip. Un vas cu două guri, aparținând de asemenea culturii Starčevo-Criș a fost descoperit la Zăuan, însă acesta este încadrat din punct de vedere cronologic tocmai în ultima subfază de evoluție a culturii Starčevo-Criș, respectiv IVB²⁵. Gheorghe Lazarovici discută în cazul său despre un vas de libații²⁶, act ritual care

ar fi putut fi făcute cu diverse lichide²⁷. Diferențele de formă între cele două cazuri sunt importante, singurul lucru care le apropie fiind prezența celor două guri. Vasul de la Cristian I are o formă mai pântecoasă, în vreme ce vasul de la Zăuan are o formă aproape bitronconică, fundul este supraînălțat.

Dacă în cazul vasului de la Zăuan se presupune că a fost folosit pentru actul ritual al libației, în cazul celui de la Cristian I au putut fi făcute analize chimice asupra resturilor care s-au conservat în interiorul său, iar ele au indicat faptul că substanța identificată nu era una care se regăsește în mod natural, ci una artificială, rezultat al activității umane²⁸. Acest vas a fost interpretat ca fiind unul folosit în ocazie foarte rare, poate singulare, în anumite activități de venerație, motiv prin care se poate explica și raritatea unor astfel de descoperiri²⁹.

Elemente de artă decorativă

Decorarea este o intervenție asupra vasului având o finalitate estetică, care nu influențează forma de bază a obiectului și se petrece, de obicei, după prelucrarea suprafețelor. Tehnicile de decorare pot fi în negativ sau în pozitiv, ambele putând fi folosite pe același vas³⁰. Se pune întrebarea dacă apariția primelor ornamente ar fi avut la bază un rol funcțional, fiind determinată de necesitatea de a indica conținutul vasului, sau destinația sa, ori dacă rolul era unul pur decorativ³¹. Tipuri de ornamente care se regăsesc pe materialele ceramice Starčevo-Criș din Transilvania pot fi încadrate în două categorii: pictură și ornamente plastice.

Pentru prima fază de evoluție, IA, ceramica neolitică timpurie se identifică printr-un aspect monocrom³², odată cu faza IB apar fragmente pictate cu roșu (sau o angobă), denumită *Überzug*. Pictura este realizată cu crem, sub forma unor buline alungite, dispuse în benzi verticale de câte 3-4 linii³³. Aceste elementele de decor din etapa IB se vor menține și în etapa următoare³⁴. Am ales să ilustrăm aici trei fragmente ceramice (două fiind parte al aceluiași vas), descoperite la Miercurea Sibiului, punctul *Petriș*, provenind din complexul Gr³⁵ buline alb/crem fiind aplicate pe un fond roșiatic.

Pentru etapa IC, pictura este realizată tot mai des pe o angobă de culoare roșie³⁶. Ceramica pictată cu alb pe fond roșu se menține, motivele fiind puncte albe care formează zig-zaguri, linii paralele, linii fără contur precis, linii din valuri verticale, benzi în rețea, benzi hașurate, romburi, benzi late formând meandre, hașuri ce umplu spații curboliniare. Se remarcă motivele din câmpuri largi, curboliniare, pictate cu alb. Unele dintre acestea se vor dezvolta mai târziu, formând așa-numitul *solid style*³⁷.

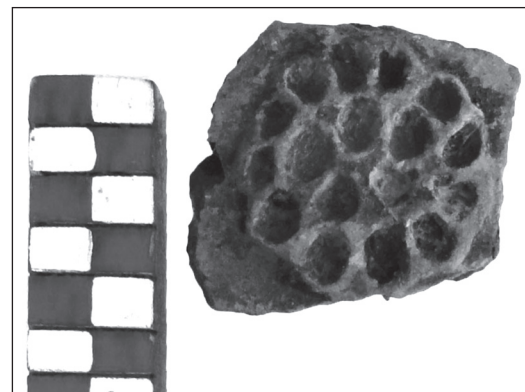
Odată cu etapa IIB, în unele zone va continua să se dezvolte pictura cu alb, iar în altele se va dezvolta pictura cu negru, care va predomina odată cu etapa IIIA. Ceramica pictată păstrează și motive mai vechi, dar se remarcă și o dezvoltare a picturii cu alb, în motive rectilinii, sau câmpuri curboliniare largi, realizate înainte de ardere. Apare și pictura cu culori întunecate: roșu, brun, negru în motive de triunghiuri hașurate³⁸. Odată cu etapa IIIB pentru ceramica pictată, mult



Fragmente ceramice pictate Starčevo-Criș din groapa Gr26 de la Miercurea Sibiului-Petriș (apud Sabin Adrian Luca, Dragoș Diaconescu, Cosmin I. Suci, Cercetările arheologice de la Miercurea Sibiului - Petriș (județul Sibiu, România). Nivelul Starčevo-Criș în campaniile de cercetare din anii 1997-2005; Foto. 2)

mai redusă la număr, se remarcă motivul ghirlandei, iar în etapa IVA ceramica pictată se împarte în două grupe: una care se dezvoltă din motivele geometrice rectilinii, din prima fază a picturii policrome, realizate cu culori întunecate și motive meandrice³⁹.

Decorațiile plastice, sub forma *aplicațiilor*, *impresiunilor* (fie cu un obiect sau cu vârful degetului sau cu unghia) și *ciupiturile*, încep să apară odată cu faza IC a culturii Starčevo-Criș. Un exemplu pentru aplicațiile plastice și impresiune cu vârful degetului (alveolare) întâlnim pe un fragment ceramic descoperit într-un complex neolitic timpuriu din situl de la Turdaș-Luncă, în cadrul cercetărilor preventive⁴⁰. Decorul astfel rezultat ia forma unei rozete.



Fragment ceramic Starčevo-Criș din complexul C164 de la Turdaș-Luncă

Prin impresiune cu vârful degetului pe suprafața buzei se pot obține și efecte de buză „dantelată”.⁴¹ În ceea ce privește

ciupiturile, aceste pot să apară în diverse combinații, dar unele dintre cele mai decorative sunt ciupiturile care imită forma spicelor de grâu. Acest tip de ornamentare nu este unul rar, fiind descoperit frecvent, astfel de exemple existând și în situl de la Cristian III (jud. Sibiu) (vezi Planșa 1/7).

O altă tehnică de ornamentare întâlnită frecvent pe ceramica neolitică timpurie, odată cu faza IIB este *barbotinarea*. Barbotina putea fi aplicată în mai multe feluri: fie stropită, fie organizată în șiruri, dispuse în diferite registre. Din nou, situl de la Cristian III (jud. Sibiu) a furnizat și material ceramic decorat prin barbotinare (vezi Planșa 1/4, 5, 8 și Planșa 2/1, 5). Tot în faza IIB ceramica Starčevo-Criș începe să fie decorată cu ajutorul *inciziilor*. Și în acest caz există un registru extins cu variantele în care au fost aplicate inciziile⁴², inclusiv pe buză. Și pentru acest tip de decor, am ales să ilustrăm materialele neolitice timpurii din situl Cristian III (jud. Sibiu) (vezi Planșa 1/2 și Planșa 2/2, 3, 4)

Simbol și comunicare?

Pe lângă aspectul legat de depozitarea sau servirea mâncării în aceste vase din ceramică, cazul containerelor cărora nu li s-a acordat o atenție deosebită nici prin materialul din care au fost fabricate nici prin tratarea suprafeței și/sau decorare, încadrată de către arheologi de regulă la categoria grosieră⁴³, există o categorie de ceramică care are o funcționalitate aparte pentru societate. Ea are o semnificație simbolică, simbolul fiind „încărcat” prin decorare sau o tratare aparte a suprafețelor, sau chiar prin modelaj. În acest caz nu poate fi exclusă nici o încercare de comunicare⁴⁴.

Un asemenea exemplu poate fi considerat un fragment ceramic unic pentru acest palier cronologic, descoperit la Miercurea Sibiului II (jud. Sibiu), sit cercetat preventiv în perioada martie-iunie 2012⁴⁵. Este vorba despre un fragment care prezintă incizii, pe două rânduri, ordonate liniar⁴⁶.

La Cristian III (jud. Sibiu), în complexul C483, locuința-bordei numărul 14 (B₁₄), a fost descoperit un fragment dintr-o burtă de vas ornamentat cu incizii fine, formând motivul zvastici⁴⁷ (vezi Planșa 2/2), acest simbol fiind interpretat ca o „dansatoare” stilizată. Pentru perioada neolitică dansul apare reprezentat, cel mai timpuriu, în mileniul 9 BC, în Pre-Pottery Neolithic B din Levant⁴⁸.

Un alt caz interesant, este cel al unui fragment dintr-o toartă de vas, descoperit la Cristian I (jud. Sibiu), în complexul L1, reprezentând, cel mai probabil, un vițel⁴⁹.



Fragment dintr-o toartă de vas Starčevo-Criș reprezentând un vițel (apud Anamaria Tudorie, Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criș? Foto. nr. 8)

În religiile indo-mediteraneene taurul și bovideele în general, reprezintă zii celești înzestrați cu o fecunditate fantastică⁵⁰. În aria culturii Starčevo-Criș sunt foarte frecvente reprezentările de bovine, tauri în special (fie în formă realistă, fie abstractă, cum sunt considerate labretele sau așa-numiții idoli de tip bucranium). Unii specialiști consideră că taurul este simbol al forței creatoare și sugerează ideea de putere, iar oamenii preistorici credeau în puterea și forța sa de procreație⁵¹. Și această reprezentare poate fi pusă în legătura cu practicarea cultului fecundității și fertilității.

Materialul ceramic reprezintă un indicator esențial în delimitarea diferitelor faze ale neoliticului timpuriu, prin modificările la nivel stilistic și tehnologic care apar⁵². Prezența sa deosebit de numeroasă în siturile neolitice timpurii este de un real ajutor în încadrarea relativă a diferitelor contexte arheologice, ținându-se cont, bineînțeles, de factori micro-regionali care pot determina anumite caracteristici particulare.

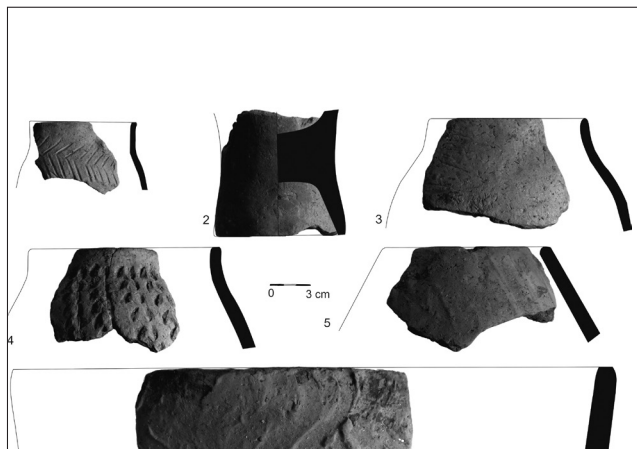
Note:

1. Lee Clare, Eelco J. Rohling, Bernhard Weninger, Johanna Hilpert, „Warfare in Late Neolithic/Early Chalcolithic Pisidia, southwestern Turkey. Climate induces social unrest in the late 7th millennium calBC”. *Documenta Praehistorica*, nr. XXXV (2008), 191-201.
2. Vere Gordon Childe, *Făurirea civilizației* (București: Științifică, 1966).
3. Natale Spineto, *I simboli nella storia dell'uomo* (Milano: Jaca Book, 2002), 37.
4. Mia Cinotti, *Arte di tutti i tempi (Volume primo: Dalla preistoria al Medio Evo)* (Novara: Istituto Geografico de Agostino, 1955), 19.
5. Gheorghe Lazarovici, „Din istoria străveche a Carpaților Orientali”. *Angustia*, nr. 1 (1996): 83.
6. Sara Champion, *Archeologia. Dizionario di termini e tecniche* (Milano: Garzanti, 1983): 87; Cornelia Magda Lazarovici, Gheorghe Lazarovici, *Arhitectura neoliticului și epocii cuprului din România* (Iași: Trinitas, 2006), 61-62.

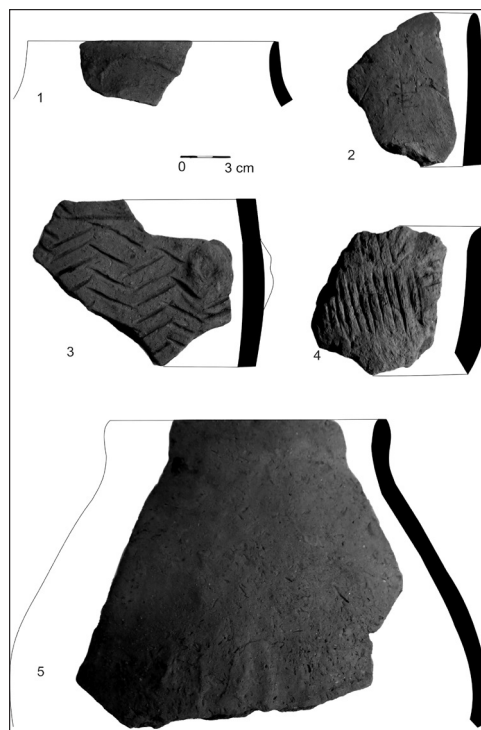


7. Elisabetta Starnini, György Szakmány, „Studio archeometrico comparativo di manufatti non vascolari in argilla cotta e di contenitori ceramici del neolitico antico ungherese”, în *Atti della 9ª Giornata di Archeometria della Ceramica (Pordenone 18-19 aprile 2005)*, ed. Bruno Fabbri, Sabrina Gualtieri, Anna Nicoletta Rigoni (Pordeone: Lithostampa 2007), 59.
8. Douglass Bailey, *Balkan Prehistory. Exclusion, incorporation and identity* (London-New York: Routledge, 2000), 77.
9. Bailey, *Balkan Prehistory Exclusion*, 80; Douglass Bailey, *Prehistoric Figurines. Representation and Corporeality in the Neolithic* (New York: Routledge, 2005), 6.
10. Dushka Urem-Korsou, Kostas Kotsakis, Ben Stern, „Defining function in the Neolithic ceramics: the example of Makriyalos, Greece”. *Documenta Praehistorica*, nr. XXIX (2002), 110.
11. Zoia Kalmar Maxim, *Neo-eneoliticul din Transilvania, date arheologice și matematico-statistice* (Cluj-Napoca: Bibliotheca Musei Napocensis, 1999); Anamaria Tudorie, *Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criș din Transilvania* (Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2013), 77; Anamaria Tudorie, „Noi date privind tehnicile de ornamentare ale ceramicii Starčevo-Criș. Studiu de caz asupra materialul descoperit în situl Cristian I (județul Sibiu)”. *Revista Transilvania*, nr. 3-4 (2015), 18-29; Anamaria Tudorie, „Date privind morfologia ceramicii Starčevo-Criș de la Cristian I (județul Sibiu)”. *Apulum*, nr. LII (2015), 1-9.
12. Gheorghe Lazarovici, *Neoliticul Banatului* (Cluj-Napoca: Bibliotheca Musei Napocensis, 1979): 37; Marius-Mihai Ciută, *Începuturile neoliticului timpuriu în spațiul intracarpatic transilvănean* (Alba Iulia: Aeternitas, 2005), Pl. XLVII.
13. Sabin Adrian Luca, Anamaria Tudorie, „Another Early Neolithic site discovered in Alba County. The Starčevo-Criș Settlement from Sălișteștea (Cioara, Romania)”. *Acta Terrae Septemcastresis*, nr. XI (2012), 22.
14. Ibidem.
16. Gheorghe Lazarovici, Cornelia-Magda Lazarovici, „Vase pentru transportul sau păstrarea slatinii din cultura Starčevo-Criș?”. *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, nr. 6 (2012), 256-300.
17. Despre termen și limitele sale, Ibid., 258.
18. Gheorghe Lazarovici, Cornelia-Magda Lazarovici, „The role of salt sources in the process of neolithisation of Central and Southern Europe”. *Studia Antiqua et Archaologica*, nr. 2 (2018).
19. Luca, Sabin Adrian et al., *Cercetarea preventivă. Provocarea arheologică a zilelor noastre - Catalog* (Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2013), 41.
20. Sabin Adrian Luca, *Cercetările arheologice preventive de la Cristian (jud. Sibiu), Campania 2011-2012* (Sibiu: Editura Muzeului Național Brukenthal, 2012); Sabin Adrian Luca, *Viața Trăită sub zei. Situl Starčevo-Criș de la Cristian I, județul Sibiu, România / Living under the Gods. The Starčevo-Criș I site from Cristian I, Sibiu County, Romania* (Suceava: Academia Română, Karl A. Romstorfer, 2015).
21. Sabin Adrian Luca, *Viața Trăită sub zei: tabel sintetic 1*, 25-28.
22. Anamaria Tudorie, *Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criș din Transilvania*: 77, codurile LD, LE, LK, LM, LN, LO și ZA.
23. Sabin Adrian Luca, „Vessels with two or more supply/service mouths in Romania. Meanings and contexts”, în *Quaestiones Praehistoricae. Studia in Honorem Professoris Vasile Chirica*, ed. Cornelia Magda Lazarovici, Alexandru Berzovan (București-Brăila: Academia Română, Istros, 2018), 223-230.
24. Éva Lakó, „Pieșe de cult din așezare neolitică de la Zăuan (județul Sălaj)”. *Acta Musei Porolissensis*, nr. I (1977), 44; Gheorghe Lazarovici, „Venus de Zăuan. Despre credințele și practicile magico-religioase (partea I)”. *Acta Musei Porolissensis*, nr. XII (1988), 26; Zoia Kalmar Maxim, *Neo-eneoliticul din Transilvania, date arheologice și matematico-statistice*, 51; Sanda Băcuet Crișan, *Cultura Starčevo-Criș în Depresiunea Șimleului* (Sibiu: Altip, 2007), 38.
25. Gheorghe Lazarovici, „Venus de Zăuan. Despre credințele și practicile magico-religioase (partea I)”, 26.
26. Gheorghe Lazarovici, „Venus de Zăuan. Despre credințele și practicile magico-religioase (partea a II-a)”. *Acta Musei Porolissensis*, nr. XIV-XV (1990-1991), 14.
27. Sabin Adrian Luca, „Vessels with two or more supply/service mouths in Romania”, 224.
28. Ibid., 227.
29. Sara T. Levi, *Dal coccio al vasaio. Manifattura, tecnologia e classificazione della ceramica* (Bologna: Zanichelli, 2010), 106.
30. Laura-Florentina Drăghici, Dana Ducu (trad.), *Istoria Universală. Preistoria și antichitatea*. (București: All, 2012), 62-63.
31. Gheorghe Lazarovici, *Neoliticul Banatului*: 16; Gheorghe Lazarovici, „Neoliticul timpuriu în România”. *Acta Musei Porolissensis*, nr. VIII (1984), 55.
32. Gheorghe Lazarovici, *Neoliticul timpuriu în România*, 55-56.
33. Cornelia Magda Lazarovici, Gheorghe Lazarovici, *Arhitectura neoliticului și epocii cuprului din România*, 67.
34. Sabin Adrian Luca, Dragoș Diaconescu, Adrian Georgescu, Cosmin Suci, „Cercetările arheologice de la Miercurea Sibiului-Petriș (jud. Sibiu). Campaniile anilor 1997-2005”. *Brukenthal Acta Musei*, I, nr.1 (2006), 9.
35. Gheorghe Lazarovici, *Neoliticul timpuriu în România*, 58-59.
36. Ibid., 60.
37. Ibid., 62-63.
38. Ibid., 64.

39. Sabin Adrian Luca, Anamaria Tudorie, Marius-Mihai Ciută, „Data concerning C₁₆₄ feature from Turdaş-Luncă (Hunedoara County)”. *Acta Terrae Septemcastrensis*, nr. XI (2012), 7-20.
40. Pentru catalogul decorurilor pe buză: Anamaria Tudorie, *Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criş din Transilvania*, 88.
41. Zoia Kalmar Maxim, *Neo-eneoliticul din Transilvania, date arheologice și matematico-statistice*; Anamaria Tudorie, *Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criş din Transilvania*, 83, 88.
42. Corina Ionescu, Lucreția Ghegari, „Mic glosar de termeni geologici utilizați în studiul ceramicii arheologice”. *Cercetări Arheologice*, nr. XIII (2006), 452.
43. Robert Hofman, „Neolithic pottery innovation in context. A model and case study form the Central and Western Balkans”. In *Detecting and explaining technological innovation in prehistory*, ed. Michaela Spataro, Martin Furholt (Leiden: Sidestone Press Academics 2020), 94.
44. Sabin Adrian Luca et al., *Cercetarea preventivă. Provocarea arheologică a zilelor noastre - Catalog* (Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2013), 55.
45. *Ibid.*, 56.
46. Sabin Adrian Luca, Adrian Georgescu, Anamaria Tudorie, Florentina Marțiș, *CRISTIAN III, realități cronologice și culturale preistorice dovedite prin cercetările preventive* (Suceava: Karl A. Romstorfer, 2017), 192, Pl. XVII.
47. Yosef Garfinkel, „Dance in Prehistoric Europe”. *Documenta Praehistorica*, nr. XXXVII (2010), 209.
48. Anamaria Tudorie, *Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criş din Transilvania*, Foto. 8, Pl. 80.
49. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri* (vol. I) (București: Artemis, 1994), 337.
50. Florin Drașovean, „Regional aspects in the process of the Neolithisation of Banat (south-western Romania): the settlement of Foeni-Sălaș”, în *A short walk through the Balkans: the first farmers of the Carpathian basin and adjacent regions, Proceedings of the Conference held at the Institute of Archaeology UCL on June 20th-22nd, 2005. Società per la Preistoria e Protostoria della Regione Friuli-Venezia Giulia, Quaderno 12, Trieste*, ed. Michaela Spataro, Paolo Biagi (London: University College 2007), 71.
51. Pentru mai multe informații privind sistemul cronologic al culturii Starčevo-Criş pentru țara noastră: Gheorghe Lazarovici, *Neoliticul Banatului*, 19.



Planșa 1: Ceramică Starčevo-Criş de la Cristian III (jud. Sibiu), complex C483 (apud Sabin Adrian Luca, Adrian Georgescu, Anamaria Tudorie, Florentina Marțiș, CRISTIAN III, Pl XXI).



Planșa 2: Ceramică Starčevo-Criş de la Cristian III (jud. Sibiu), complex C483 (apud Sabin Adrian Luca, Adrian Georgescu, Anamaria Tudorie, Florentina Marțiș, CRISTIAN III, Pl XVII).



Bibliography:

- Bailey, Douglass. *Balkan Prehistory. Exclusion, incorporation and identity*. London–New York: Routledge, 2000.
- Bailey, Douglass. *Prehistoric Figurines. Representation and Corporeality in the Neolithic*. New York: Routledge, 2005.
- Băcuet Crișan, Sanda. *Cultura Starčevo-Criș în Depresiunea Șimleului [Starčevo-Criș Culture in the Șimleu Depression]*. Sibiu: Altip, 2007.
- Budja, Mihael. “The 8200 calBP “climate event” and the process of neolithisation in south-eastern Europe”. *Documenta Praehistorica*, no. XXXIV (2007): 191–201.
- Champion, Sara. *Archeologia. Dizionario di termini e tecniche [Archaeology. Dictionary of technical terms]*. Milano: Garzanti, 1983.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Dictionar de simboluri [Dictionary of symbols]* (vol. I). București: Artemis, 1994.
- Childe, Vere Gordon. *Făurirea civilizației [The making of civilization]*. București: Științifică, 1966.
- Cinotti, Mia. *Arte di tutti tempi (Volume primo: Dalla preistoria al Medio Evo) [The art of all ages (First Volume: From Prehistory to the Middle Ages)]*. Novara: Istituto Geografico de Agostino, 1955.
- Ciută, Marius-Mihai. *Începuturile neoliticului timpuriu în spațiul intracarpatic transilvănean [The beginnings of Early Neolithic in the Transylvanian intra-Carpathian area]*. Alba Iulia: Aeternitas, 2005.
- Clare, Lee, Eelco J. Rohling, Bernhard Weninger and Johanna Hilpert. “Warfare in Late Neolithic/Early Chalcolithic Pisidia, southwestern Turkey. Climate induces social unrest in the late 7th millennium calBC”. *Documenta Praehistorica*, no. XXXV (2008): 65–84.
- Drașovean, Florin. “Regional aspects in the process of the Neolithisation of Banat (south-western Romania): the settlement of Foeni-Sălaș”. In *A short walk through the Balkans: the first farmers of the Carpathian basin and adjacent regions, Proceedings of the Conference held at the Institute of Archaeology UCL on June 20th–22nd, 2005. Società per la Preistoria e Protostoria della Regione Friuli-Venezia Giulia, Quaderno 12, Trieste*, edited by Michaela Spataro and Paolo Biagi, London: University College (2007): 67–76.
- Drağhici, Laura-Florentina, Dana Ducu (trad.). *Istoria Universală. Preistoria și antichitatea [Universal History. Prehistory and Antiquity]*. București: All, 2012.
- Garașanin, Milutin. “The Stone Age in the Central Balkan Area”. In *The Cambridge Ancient History, Vol. III, Part 1: The Prehistory of Balkans to 1000 B.C.*, edited by John Boardman, Cambridge: Cambridge University Press (1982): 75–135.
- Garfinkel, Yosef. “Dance in Prehistoric Europe”. *Documenta Praehistorica*, no. XXXVII (2010), 205–214.
- Hofman, Robert. “Neolithic pottery innovation in context. A model and case study from the Central and Western Balkans”. In *Detecting and explaining technological innovation in prehistory*, edited by Michaela Spataro and Martin Furholt, Leiden: Sidestone Press Academics (2020): 93–119.
- Ionescu, Corina, Lucreția Ghergari. “Mic glosar de termeni geologici utilizați în studiul ceramicii arheologice [A short glossary of geologic terms used in the study of archaeological pottery]”. *Cercetări Arheologice*, no. XIII (2006): 451–560.
- Kalmar, Maxim, Zoia. *Neo-eneoliticul din Transilvania, date arheologice și matematico-statistice [Neo-eneolithic from Transylvania, archaeological and mathematic-statistic data]*. Cluj-Napoca: Bibliotheca Musei Napocensis, 1999.
- Lakó, Éva. “Pieșe de cult din așezare neolitică de la Zăuan (județul Sălaj) [Cultic items from the Neolithic settlement of Zăuan (Sălaj County)]”. *Acta Musei Porolissensis*, no. I (1977): 11–16.
- Lazarovici, Cornelia Magda, Gheorghe Lazarovici. *Arhitectura neoliticului și epocii cuprului din România, [The Neolithic and Eneolithic Architecture from Romania]*, Iași: Trinitas, 2006.
- Lazarovici, Gheorghe. *Neoliticul Banatului [The Neolithic of Banat]*. Cluj-Napoca: Bibliotheca Musei Napocensis, 1979.
- Lazarovici, Gheorghe. “Neoliticul timpuriu în România [The Early Neolithic in Romania]”. *Acta Musei Porolissensis*, no. VIII (1984): 48–104.
- Lazarovici, Gheorghe. “Venus de Zăuan. Despre credințele și practicile magico-religioase (partea I) [Venus from Zăuan. About the beliefs and magical-religious practices (part I)]”. *Acta Musei Porolissensis*, no. XII (1988): 23–27.
- Lazarovici, Gheorghe. “Venus de Zăuan. Despre credințele și practicile magico-religioase (partea a II-a) [Venus from Zăuan. About the beliefs and magical-religious practices (part II)]”. *Acta Musei Porolissensis*, no. XIV–XV (1990–1991): 11–29.
- Lazarovici, Gheorghe. “Din istoria străveche a Carpaților Orientali [From the Oriental Carpathian’s old history]”. *Angustia*, no. 1 (1996): 27–49.
- Lazarovici, Gheorghe, Cornelia-Magda Lazarovici. “Vase pentru transportul sau păstrarea slatinii din cultura Starčevo-Criș? [Vessels for Transporting or Storing “Slatina” (Liquid Salt) of Starčevo-Criș Culture?]”. *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, no. 6 (2012): 256–300.
- Lazarovici, Gheorghe, Cornelia-Magda Lazarovici. “The role of salt sources in the process of neolithisation of Central and Southern Europe”. *Studia Antiqua et Archaeologica*, no. 2 (2018): 147–192.
- Levi, Sara T. *Dal coccio al vasaio. Manifattura, tecnologia e classificazione della ceramica [From sherd to pot. Manufacturing, technology and classification of ceramics]*. Bologna: Zanichelli, 2010.
- Luca, Sabin Adrian. *Cercetările arheologice preventive de la Cristian (jud. Sibiu), Campania 2011–2012 [The preventive archaeological researches from Cristian (Sibiu County)]*. Sibiu: Editura Muzeului Național Brukenthal, 2012.

- Luca, Sabin Adrian. *Viața Trăită sub zei. Situl Starčevo-Criș de la Cristian I, județul Sibiu, România / Living under the Gods. The Starčevo-Criș I site from Cristian I, Sibiu County, Romania*. Suceava: Academia Română, Karl A. Romstorfer, 2015.
- Luca, Sabin Adrian. "Vessels with two or more supply/service mouths in Romania. Meanings and contexts". In *Quaestiones Praehistoricae. Studia in Honorem Professoris Vasile Chirica*, edited by Cornelia Magda Lazarovici and Alexandru Berzovan. București-Brăila: Academia Română, Istros, (2018): 223-230.
- Luca, Sabin Adrian, Dragoș Diaconescu, Adrian Georgescu, Cosmin Suci. "Cercetările arheologice de la Miercurea Sibiului-Petriș (jud. Sibiu). Campaniile anilor 1997-2005 [The archaeological researches from Miercurea Sibiului-Petriș (Sibiu County). The campaigns from 1997-2005]". *Brukenthal Acta Musei*, I, no.1 (2006): 9-20.
- Luca, Sabin Adrian, Dragoș Diaconescu, Cosmin Suci. "Cercetările arheologice de la Miercurea Sibiului - Petriș (județul Sibiu, România). Nivelul Starčevo-Criș în campaniile de cercetare din anii 1997-2005". *Brukenthal Acta Musei*, III, no.1 (2008): 7-46.
- Luca, Sabin Adrian, Anamaria Tudorie, Marius-Mihai Ciută. "Data concerning C₁₀₄ feature from Turdaș-Luncă (Hunedoara County)". *Acta Terrae Septemcastrensis*, no. XI (2012), 7-20.
- Luca, Sabin Adrian, Anamaria Tudorie. "Another Early Neolithic site discovered in Alba County. The Starčevo-Criș Settlement from Săliște (Cioara, Romania)". *Acta Terrae Septemcastrensis*, no. XI (2012): 21-32.
- Luca, Sabin Adrian, Adrian Georgescu, Gheorghe Vasile Natea, Raluca Maria Teodorescu, Claudia Urduzia, Claudiu Iuliu Munteanu, Vasile Palaghie, Adrian Luca. *Cercetarea preventivă. Provocarea arheologică a zilelor noastre - Catalog [Preventive Archaeology. A Challenge of Our Days - Catalogue]*, Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2013.
- Luca, Sabin Adrian, Adrian Georgescu, Anamaria Tudorie, Florentina Martiș. *CRISTIAN III, realități cronologice și culturale preistorice dovedite prin cercetările preventive [CRISTIAN III, chronological and cultural realities proven by preventive researches]*. Suceava: Karl A. Romstorfer, 2017.
- Spineto, Natale. *I simboli nella storia dell'uomo [The symbols in the history of man]*, Milano: Jaca Book, 2002.
- Starnini, Elisabetta, György Szakmány. "Studio archeometrico comparativo di manufatti non vascolari in argilla cotta e di contenitori ceramici del neolitico antico ungherese [Archaeometry comparative study of nonvascular manufactures in baked clay and pottery containers from the Hungarian Neolithic]". In *Atti della 9ª Giornata di Archeometria della Ceramica (Pordenone 18-19 aprile 2005)*, edited by Bruno Fabbri, Sabrina Gualtieri, Anna Nicoletta Rigoni. Pordenone: Lithostampa (2007): 51-60.
- Tudorie, Anamaria. *Aspecte tehnologice ale ceramicii Starčevo-Criș din Transilvania [Technological aspects of Starčevo-Criș pottery from Transylvania]*. Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2013.
- Tudorie, Anamaria. "Noi date privind tehnicile de ornamentare ale ceramicii Starčevo-Criș. Studiu de caz asupra materialul descoperit în situl Cristian I (județul Sibiu) [New data regarding the ornamentation techniques of Starčevo-Criș pottery. Study case on the materials discovered in Cristian I (Sibiu County) Site]". *Revista Transilvania*, no. 3-4 (2015): 18-29.
- Tudorie, Anamaria. "Date privind morfologia ceramicii Starčevo-Criș de la Cristian I (județul Sibiu) [Data regarding the morphology of Starčevo-Criș pottery from Cristian I (Sibiu County)]". *Apulum*, no. LII (2015): 1-9.
- Urem-Korsou, Dushka Kostas Kotsakis, Ben Stern. "Defining function in the Neolithic ceramics: the example of Makriyalos, Greece". *Documenta Praehistorica*, no. XXIX (2002): 109-118.