



# TRANSILVANIA

serie nouă, anul XLIX (CLIII), numărul 3 (2021)

## CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

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

**Cornel Ban** (Copenhagen Business School, Danemarca)

**Manuela Boatecă** (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

**Constantin Chiriac** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Petr Kopecký** (Universitatea din Leiden, Olanda)

**Mihaela Miroiu** (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

**Christian Moraru** (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

**Mircea Păcurariu** (Academia Română)

**Ioan-Aurel Pop** (Academia Română)

**Marci Shore** (Universitatea Yale, SUA)

**Stefan Sienerth** (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

**Andrei Terian** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Galin Tihanov** (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

**Alexandru Zub** (Academia Română)

## REDAȚIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Dragoș Varga, Vlad Pojoga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Robert Gavrilescu**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**  
Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

## CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

[revistatransilvania@muzeulastra.com](mailto:revistatransilvania@muzeulastra.com)

[www.revistatransilvania.ro](http://www.revistatransilvania.ro)

[office@muzeulastra.com](mailto:office@muzeulastra.com)

[www.muzeulastra.ro](http://www.muzeulastra.ro)

## Cuprins | Contents

### Studii literare:

#### Andreea Apostu | 1

Relația text-imagine în cazul ilustrației de carte la sfârșitul secolului al XIX-lea. Două studii de caz:  
Le Voyage d'Urien și Les Vierges  
[The relationship between text and image in illustrated books at the end of the 19th century.  
Two case studies: Urien's Voyage and The Virgins]

#### Sebastian-Raul Pavel | 12

Revoluție și competențe literate: România postcomunistă  
[The Revolution and Literate Competences: Post-communist Romania]

#### Andrei Crăciun | 21

Panait Istrati, treizeci de ani ziarist  
[Panait Istrati, Thirty Years as a Journalist]

#### Dumitru Chioaru | 28

Glose despre limbajul poetic  
[Glosses on the Poetic Discourse]

#### Otilia Urs | 32

Glosele textelor lui Damaschin Bojincă  
[Glosses of Damaschin Bojincă's texts]

#### Anca Mureșanu | 41

Translation and Cultural Identity: Romanian Culturemes in the Works of Ion Creangă and Mihail Sadoveanu

#### Larisa Botnari | 47

Littéraires et sociologues : enjeux interdisciplinaires d'une redéfinition de la littérature comme dispositif d'intelligibilité du social  
[Literati and Sociologists: Interdisciplinary Issues of Redefining Literature as a Social Intelligibility Device]

#### Ana Maria Basaraba | 58

Making the Invisible Visible: Black Lesbianism in The Color Purple

#### Rodica Grigore | 64

Clarice Lispector, Ora stelei: Măști narrative și violență textuală  
[Clarice Lispector, The Hour of the Star: Narrative Masks and Textual Violence]

### Studii culturale:

#### Camelia Dinu | 73

Review: Olesia Zaharova, Гендерные стереотипы в современном российском обществе  
[Gender Stereotypes and Barriers in Contemporary Russia]

#### Raluca Mureșan | 76

The Interplay Between Social Movements and Media: From Creative Ways to Grab Media Attention to Spreading Fake News

#### Elena Ivanca | 83

Importanța gestului ca mediator și creator de sens în arta actorului: o perspectivă istorică  
[The Importance of Gesture as Mediator and Creator of Meaning: a Historical Perspective]



# RELAȚIA TEXT-IMAGINE ÎN CAZUL ILUSTRĂȚIEI DE CARTE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA. DOUĂ STUDII DE CAZ: LE VOYAGE D'URIEN ȘI LES VIERGES

---

**Andreea APOSTU**

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”  
The G. Călinescu Institute of Literary History and Theory  
Personal e-mail: office@inst-calinescu.ro

---

THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND IMAGE IN ILLUSTRATED BOOKS AT  
THE END OF THE 19TH CENTURY. TWO CASE STUDIES: URIEN'S VOYAGE AND THE VIRGINS

**Abstract:** The 19th century witnessed an important shift in the relationship between book illustrations and literature: the literal approach of Romantics, which subordinated images to the literary text was replaced by the interpretative and metaphorical paradigm of the Symbolists. By the end of the century, painters refused the traditional servile attitude towards text, demanding a real autonomy of their creations. Instead of “illustration”, artists such as Odilon Redon preferred words like “transmission” and “interpretation”, whilst art critic André Mellerio coined the terms “concordance” and “correlative parallelism” to describe the relationship between the two arts. This paper aims to identify the traces of this debate in two rather different projects: *Urien's Voyage*, by André Gide, decorated by Maurice Denis, and *The Virgins*, a text written by Georges Rodenbach and meant to accompany 4 lithographs created by József Rippl-Rónai.

**Keywords:** Maurice Denis, André Gide, József Rippl-Rónai, Georges Rodenbach, Nabis, book illustration, 19th century, Symbolism, Postimpressionism.

**Citation suggestion:** Apostu, Andreea. “Relația text-imagine în cazul ilustrației de carte la sfârșitul secolului al XIX-lea. Două studii de caz: *Le Voyage d'Urien și Les Vierges*”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 1-11.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.01>.



De la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la începutul secolului XX, raportul dintre text și imagine pe pagina tipărită se modifică treptat. Delimitarea netă a neoclasicismului e abandonată pentru a face loc vinierei xilografiate<sup>1</sup>, prin care se inițiază un dialog fertil între cele două forme de expresie. Consensul nu este însă unanim, scriitori și artiști deopotrivă afirmându-și reticența față de ilustrația de carte<sup>2</sup>. Dezbaterea atinge, printre altele, natura raportului dintre arte, mai precis heteronomia

sau autonomia plasticii față de scriitură. Se vehiculează, de asemenea, noi concepte, cum ar „paralelismul corelativ” sau „concordanța”<sup>3</sup>. Experimentele plastice ale pictorilor care au făcut parte din grupul Les Nabis, înființat în 1888, apar în acest context fragmentat. Vom urmări, în articolul de față, modul în care aceștia se raportau la ilustrația de carte cu ajutorul a două studii de caz: proiectul lui Maurice Denis, realizat împreună cu André Gide, *Le Voyage d'Urien* (1893), și cel gândit de

József Rippl-Rónai alături de Georges Rodenbach, *Les Vierges* (1895).

Romantismul a adus cu sine nu doar o schimbare de optică strict literară<sup>4</sup>, ci și o reconsiderare a raporturilor dintre text și imagine în cazul ilustrației de carte. Acest fapt se datorează, înainte de toate, unor invenții tipografice, cum ar fi litografia (desenul este reprodus cu ajutorul unei pietre calcaroase netede pe care este realizată, în prealabil, cu cerneală bogată în grăsimi, o copie a acestuia<sup>5</sup>) sau perfecționarea gravurii în lemn vertical<sup>6</sup>.

Litografia în culori, inventată în 1837<sup>7</sup>, a proliferat până în ultimii ani ai secolului, când André Mellerio o considera produsul artistic specific epocii sale<sup>8</sup>. Totodată, posibilitatea de a reproduce opere mai vechi sau contemporane la prețuri mici asocia litografia procesului mai larg de democratizare a artei, menit să o facă accesibilă maselor. Importanța sa nu mai era, atunci, doar estetică, ci și socială<sup>9</sup>. La rândul ei, gravura în lemn vertical a contribuit semnificativ la schimbarea percepției asupra actului tipografic și la apariția și răspândirea unor noi forme artistice. Thomas Bewick este cel care a folosit, pentru prima dată, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, o placă de lemn tăiată perpendicular pe fibre, precum și uneltele utilizate de obicei în gravura pe metal, ce au permis îmbunătățirea jocurilor de lumini și umbre în imaginile reproduse<sup>10</sup>. Mai mult, tehnica sa facilita imprimarea simultană a textului și a imaginii<sup>11</sup>, ceea ce a contribuit la crearea unei unități tipografice a cărții. Invenția a făcut posibilă și apariția vinietai xilografiate, o ilustrație de obicei de mici dimensiuni, aproape fără contururi, care suspenda limitele obișnuite dintre literă și imagine. Vinieta a luat cu asalt paginile de titlu, copertile, textul în sine, instaurând un dialog necunoscut așezării neoclasice a ilustrației în carte<sup>12</sup>.

Anularea opoziției dintre cele două tipuri de limbaj, cel literar și cel plastic, nu a creat totuși un consens în rândul scriitorilor. O parte dintre aceștia a adoptat cu entuziasm ilustrațiile, pe când cealaltă le-a privit cu neîncredere. Printre cei care respingeau cu totul ideea de a ilustra literatura se afla Gustave Flaubert, care folosea un argument întâlnit și astăzi când vine vorba de ecranizarea unei opere literare, anume faptul că orice fixare a unei scene într-o singură imagine anulează ambiguitatea textului și libertatea asociativă a cititorului: „Niciodată, în timpul vieții mele, nu voi fi ilustrat, deoarece cea mai frumoasă descriere literară e devorată de cel mai prost desen. Din momentul în care o tipologie este fixată cu creionul, ea își pierde caracterul general, concordanța aceea cu mii de obiecte care îl fac pe cititor să spună: «Am văzut asta» sau «Asta trebuie să fie».”<sup>13</sup>

Reticența lui Flaubert li s-a părut și altora legitimă, mai precis taberei care, după 1870, a început să se opună ideii romantice de ilustrație subordonată textului scris. Deși instauraseră simultaneitatea și unitatea tipografică a cărții, precum și proximitatea fără limite pe pagina tipărită, romanticii concepeau încă imaginea ca pe o

concretizare a fragmentului literar. Adepții autonomiei reprezentării grafice erau, la sfârșitul secolului, mai ales artiștii plastici. Odilon Redon evita chiar folosirea cuvântului „ilustrație”, preferând termenii „transmisiune” și „interpretare”<sup>14</sup>. În studiul care precede catalogul operelor pictorului simbolist, André Mellerio constata, în 1913, modul în care acesta inovase ilustrația de carte, printr-o interpretare nelimitată, liberă, a textului scris și utiliza sintagma „paralelism corelativ” pentru a o descrie<sup>15</sup>. Cititorul nu avea de-a face cu încercări de a reda un sens literar, ci cu ideile și emoțiile provocate de contactul cu un temperament din alt domeniu artistic. Textul devenea prin urmare un pretext pentru o creație plastică autonomă, care se inspira din el și îl însoțea, croindu-și totuși propria personalitate. André Mellerio propunea, de asemenea, folosirea termenului „concordanță”, care presupunea atât reluarea unui ideal romantic al uniunii dintre arte, cât și afirmarea egalității lor în drepturi<sup>16</sup>. De la începutul la sfârșitul secolului s-a produs, așadar, o trecere de la estetica literală a romanticilor la cea interpretativă și metaforică a simbolistilor<sup>17</sup>.

Pictorul Maurice Denis, membru al grupului Les Nabis, susținea, în manifestul mișcării, *Definiția neo-tradiționismului*, publicat în 1890<sup>18</sup>, aceeași autonomie a imaginii față de text, într-o secțiune aparte a articolului, dedicată special ilustrației de carte. Atenția acordată acestui subiect își afla originile în influența artelor decorative vechi asupra creației sale, în special a artei Evului Mediu. Denis dorea, printre altele, recuperarea anluminurii medievale și transpunerea ei în forme noi, contemporane: „Visez manuscrise vechi cu ancadrame ritmice, gradualuri fastuoase, primele gravuri în lemn, care corespund în cele din urmă complexității noastre literare prin natura lor prețioasă și delicată”<sup>19</sup>. El deplângea „enormitățile” rezultate în urma luptei dintre artele plastice și literatură<sup>20</sup>, promovând ritmul grafic și natura preponderent non-figurativă a marginaliilor din manuscrisele vechi. În loc să fie o subordonare fidelă față de text sau o prezență arbitrară, imaginea trebuia să devină o „broderie de arabescuri, un acompaniament de linii expresive”<sup>21</sup>. Philippe Kaenel remarcă faptul că, la dezbateră dintre cei care susțineau abordarea literală și cei care susțineau concordanța, s-a adăugat, începând cu 1880, paradigma decorativă<sup>22</sup>. Aceasta implica, pe lângă autonomia imaginii față de text, o evadare în non-referențial, după cum putem constata și din textul lui Maurice Denis. Plecând de la sensurile literare, ilustrația trebuia să producă, prin mijloace plastice și forme abstracte, o versiune care nu le reda întru totul, ci le amplifică și continuă prin reverberațiile ei.

Denis nu s-a limitat la teorie, ci a încercat să pună în practică ideile enunțate în manifest în două proiecte de ilustrație, *Sagesse*, de Paul Verlaine și *Le Voyage d'Urien*, de André Gide. Deși începute în 1888, desenele pentru volumul de versuri al lui Verlaine nu vor apărea decât în 1911. Prin urmare, cel dintâi text tipărit ilustrat



de Maurice Denis este proza simbolistă *Le Voyage d'Urien* din 1893, pe coperta căreia atât scriitorul, cât și pictorul sunt trecuți ca autori. Conceperea volumului a beneficiat, într-adevăr, de contribuțiile egale ale celor doi, pe care le regăsim în corespondența purtată în acea perioadă. André Gide, care a și inițiat colaborarea, prin editorul său, i-a explicat lui Denis structura cărții într-o scrisoare, încercând să surprindă principalele axe de semnificație care o traversează:

„[n'oubliez] pas ceci, – indispensable pour la bonne composition du bouquin: les trois parties qui le composent doivent être d'une tonalité toute différente.

Dans la première partie, les paysages *somptueux et défendus* font naître en eux le sentiment de résistance – mais de résistance toute passive et qui leur apprend seulement à se connaître. Dans la seconde, les campagnes *mornes et transitoires* n'ont aucune prise sur eux – ils se développent sincèrement mais n'ont rien où appliquer leur vaillance qui demeure toute virtuelle. – Dans la première, la volupté et tous les désirs – dans la seconde l'ennui et le désintéressement du voyage parmi des landes sans caractère.

Dans la troisième partie enfin, au milieu des glaces et avec un but, l'action enfin possible rend possible aussi leur noblesse.<sup>23</sup>”

Novelă simbolistă, *Le Voyage d'Urien* urmărește călătoria interioară a unui protagonist alături de companiile săi. Naratiunea reinterpretează, în cheie modernă, elemente din literatura medievală a aventurilor cavaleresti, Urien fiind, de altfel, conform tradiției arthuriene, presupusul tată al lui Yvain, „le chevalier au lion” din opera romanescă a lui Chrétien de Troyes<sup>24</sup>. De asemenea, și celelalte personaje au nume cu rezonanțe arthuriene: Mélian, Morgain, Agloval, Cabilor, Paride etc.<sup>25</sup> Peisajele văzute de călători nu au corespondențe în realitate, acțiunea virează frecvent în fantastic, iar miza esențială este descoperirea propriei identități. Textul ar putea fi interpretat, printre altele, și cu ajutorul unei grile de lectură freudiene, ca trecere de la inconștientul impulsiv al tuturor dorințelor (sinele), la spațiul interdicției, în care personajele se dezvoltă, dar nu se pot manifesta (supraeul), ajungând apoi la vârful aisbergului, teritoriul transparent și lucid al eului. Călătoria în trei etape a protagonistului pare să corespundă întocmai schemei aisbergului, pe care Freud avea să o dezvolte câțiva ani mai târziu. Remarcăm, totodată, corespondența metaforică, mai exact folosirea gheții, atât de către Gide, cât și de către Freud, pentru a descrie teritoriile conștiinței.

Data fiind structurarea riguroasă a acestei călătorii, care trece prin peisaje transparente și inconsistente, alegerile plastice ale lui Denis sunt discrete din punct de vedere cromatic. Într-o scrisoare către Gide, el își imagina astfel aspectul viitorului volum:

„Voici quelles sont mes premières pensées: avec les caractères de NARCISSE dans *Traité du Narcisse*, les pages

remplies à très peu de marges et jusqu'en haut, où la lettre initiale apparaîtrait très ornée. Cet ornement pourrait suffire à quelques-uns de vos chapitres ; à quelques pages. De temps en temps, une grande image qui remplirait le même espace que le texte. Pour les grandes pages de texte serré on pourrait couper vers le milieu la page par une bande de dessin [...] Tout cet ensemble serait s'aspect sévère, mystérieux, et plutôt Renaissance que Moyen Âge. Mais je renonce aux encadrements qui seraient d'un archaïsme embarrassant pour la vraie intelligence du poème.<sup>26</sup>”

Cuvintele de ordine par să fie, prin urmare, „sever” și „misterios”, ceea ce explică absența paletelor exuberante pe care o întâlneam în manuscrisele medievale, reperele lui Denis în manifest. Marginaliile lipsesc, de asemenea, la fel ca inițialele ornate pomenite în scrisoarea destinată lui Gide. Mai mult, Denis păstrează stricta delimitare spațială a imaginii de text, respingând formula romantică a vinierei și dialogul ne-limitat dintre cele două arte, întâlnit, de exemplu, în proiectul de ilustrare a cărții *Parallèlement* de Paul Verlaine, realizat de Pierre Bonnard și apărut în 1900. Compozițiile alternează în text fie sub forma unei imagini ample, care ocupă mare parte din pagină, fiind însoțită de o frază sau două, fie sub forma unor benzi orizontale care „taie” textul în partea sa mediană. De asemenea, în locul literelor inițiale ornate, Denis alege să înceapă unele capitole cu câte o imagine inițială<sup>27</sup>, desfășurată orizontal sau vertical și situată în paralel cu naratiunea. În felul acesta, privirea cititorului este forțată să vadă, în oglindă, cele două limbaje și să remarce relația simultană de juxtapunere și diferențiere<sup>28</sup>. Reprezentând adesea o scenă mai târzie, imaginea inițială capătă rolul unui rezumat vizual, care nu contrage toată succesiunea acțiunii, ci esența ei – scena reprezentativă și atmosfera. Ca metodă de lucru, Maurice Denis opta, așa cum ne lasă să înțelegem arhivele sale, pentru extragerea din text a cuvintelor-cheie, care îi stimulau imaginația și pe care ulterior le putea folosi drept pretexte pentru compozițiile vizuale: „Berges. Ville longue, polypiers, crabes, pieuvres, filets de sang. Bain dans les piscines tièdes, vasques, enfants aux bras grêles. Mer sous la lune rouge, les vampires rôdent près des pêcheurs endormis<sup>29</sup>”. În încercarea de a înțelege mai bine metoda sa de lucru și a discerne mai atent raportul dintre text și imagine, vom analiza patru dintre desenele realizate pentru *Le Voyage d'Urien*.

Cel dintâi asupra căruia ne oprim în acest articol apare la pagina 5 a volumului, pe care o ocupă aproape în întregime – sub el se află o singură frază. Imaginea concentrează ampla și animată descriere a vaselor venite din Antile, Norvegia și Siria în portul de unde protagoniștii urmau să plece pe mare. Corabia din Siria prilejuiește o revărsare de elemente exotice<sup>30</sup>, care compun tabloul deja obișnuit în literatura epocii<sup>31</sup>, atrasă de tot ceea ce constituie universul îndepărtat al teritoriilor orientale, de la parfumuri și stofe scumpe, la păsări viu colorate

și cochilii stranii. Pe lângă acestea, la bordul navei se aflau și femei slave, cu corpurile aproape goale, care stârneau curiozitatea mulțumii de pe chei: „des barques vinres à lui qui d'abord prirent les esclaves, – et sitôt qu'elles furent descendues, le peuple s'empresse pour le voir; elles étaient belles et presque nues, mais tristes”<sup>32</sup>. În timp ce marinarii descarcă mărfurile, pe mal pare să ia naștere un adevărat bălci, cu barăci improvizate în care jonglerii și mimii își țin numerele, și cu o estradă pe care saltimbancii aruncă flăcări și cuțite unii în direcția celorlalți.

Din scena descrisă de narator, Maurice Denis privilegiază tocmai bălciul și semul său „râsul” – nu întâlnim jongleri, mimi sau saltimbanci în ilustrație, ci femei cu umbreluțe de soare răsând. Prezențele masculine sunt complet evacuate din prim-planul imaginii, fiind exilate pe fundal, lângă corăbii, sub forma unor siluete întunecate și neclare. Deși naratorul nu menționează compoziția publicului din port, Denis alege, așadar, să îl reprezinte întru totul feminin. În mijlocul lui regăsim și o siluetă nudă, cu ochii închiși, zâmbitoare – ar putea fi una dintre slavele din textul lui Gide, dar acelea aveau asociat, după cum am putut observa în fragmentul citat anterior, atributul „tristete”. Ea nu pare prin nimic străină de celelalte femei, împărțându-le amuzamentul și starea de bine.

Compozițiile lipsite de prezențe masculine sau în care acestea sunt separate printr-o limită clară de prim-planul feminin abundă în creația lui Maurice Denis. Amintim pânzele *Soir trinitaire*, *Avril ou les anémones*, *Avril*, *Femmes assises à la terrasse*, *Les Arbres verts ou les Hêtres de Kerduel*, *Les Muses*, *Légende de chevalerie ou Les Trois princesses*, *La Dame au jardin clos*, *Procession dans les arbres* etc. Dintre acestea, câteva alături programatic două ipostaze ale feminității, latura carnală și cea spirituală, cum ar fi *Soir trinitaire*, *Nymphes ou la Seine à Pont-Marly*, *Figures dans un paysage de printemps* etc. În *Le Verger des vierges sages* (trimitere directă la pilda celor zece fecioare), regăsim, alături de figurile cuminti, îmbrăcate în alb, din prim-plan, și fecioarele nesăbuite, goale și cu părul despletit, pe fundal. Catholic fervent, Maurice Denis a cunoscut, în mediul parizian, începând cu 1888, atelierul și existența boemă, adăugând, la idealul său pur și cast, unul carnal: „...fetele acestea au adăugat idealului meu al Fecioarei în rochie albă pe cel al Fecioarei goale. În locul mănăstirii, am găsit Atelierul, Atelierul cu frivolitatea și desfrâul său; și încerc să aduc laolaltă învățămintele terestre și cerești...”<sup>33</sup>. În mod similar, în imaginea din volumul lui Gide, Denis aduce laolaltă cele două ipostaze ale feminității, corpul acoperit și descoperit, modificând semantica textului, care devine un simplu pretext pentru reprezentările sale ambivalente ale feminității, opuse captivității inițiale. El preia și profită, în schimb, de elemente din decor prezente în narațiune, cum ar fi corabia și steagurile, care îi permit să introducă linii ondulatorii în compoziție. Abia schițată, corabia are un contur fantomatic și liniile

sale curbe se continuă cu odgoanele încolăcite de pe chei. În chip similar, steagurile care flutură în partea dreaptă, în vârful unor stâlpi, îi permit lui Denis să se joace cu arabescul, apreciat de pictorii postimpresionisti și mai ales de Nabis pentru funcția sa decorativă<sup>34</sup>. Suntem totuși încă departe de broderia de arabescuri și acompaniamentul de linii expresive, care făceau parte din dezideratul exprimat în articolul manifest din 1890.

Liniile ondulatorii, menite să umple spațiul compozițional pentru a combate un fel de *horror vacui*, revin în imaginea următoare, care însoțește începutul primului capitol (pagina 10), în care călătorii, influențați de noaptea pe mare și de atmosfera onirică, poartă discuții despre trecut și se întrebă dacă nu cumva aventura lor este una strict mentală, survenită în timpul somnului. Plictisiți de literatură, doritori de acțiune, cavalerii se despart în zori promițându-și să nu mai vorbească niciodată despre trecut și să nu se mai gândească, gândurile fiind prea obositoare<sup>35</sup>. Denis alege să reprezinte acest grup prin câteva contururi întunecate aflate la prova corabiei, înconjurată doar de liniile mișcătoare ale valurilor, pretextul ideal pentru a crea o densă rețea de arabescuri. În spatele tinerilor, preluând întocmai indicațiile narațiunii lui Gide, se află mateloții, ocupați să ridice pânzele – siluetele lor albe sunt într-un contrast evident cu grupul întunecat din centrul imaginii, preocupat de subiecte de discuție esențiale. Deși este noapte în textul lui Gide, Denis alege să reprezinte peisajul în note luminoase și să concentreze elementul nocturn doar în corpurile protagoniștilor. Colorarea lor în negru este, totodată, și o metodă ușoară de a-i evidenția în compoziție, la fel cum tonurile deschise fac mai vizibile jocurile valurilor. În acest caz, putem vorbi de o cvasi-broderie de arabescuri integrată compoziției, însă aceasta nu corespunde naturii preponderent non-figurative și ritmice (repetitive) a encadramentelor din manuscrisele medievale, la care Denis se referea în 1890. Regăsim, totuși, o serie întregă de trăsături specifice picturii postimpresioniste: natura bidimensională a compoziției, lipsa perspectivei unice, sinteza liniilor și a culorilor, dinamismul expresiv al imaginii. Mare parte dintre aceste trăsături, la fel ca decupajul arbitrar al scenei, se datorează influenței stampelor japoneze<sup>36</sup>.

Ceva mai departe, la paginile 14, 23 și 36, întâlnim alte două imagini ale feminității și voluptății: în călătoria lor pe mare, personajele sunt nevoite să se oprească din când în când pentru aprovizionare. De fiecare dată, ele întâlnesc ispite și capcane ale trupului periculoase. Imaginea de la pagina 14 sintetizează episodul întâlnirii cu sirenele adormite, al căror cântec creează, în mințile bărbaților, iluzia unui oraș cu numeroase minarete și cântece neobișnuite. Întrebați la întoarcere cum arătau aceste sirene, Agloval, Cabilor, Paride și Morgain vin cu mărturii contrastante: Agloval susține că părul lor era lung, verde și brun, asemenea algelor, acoperindu-le tot corpul, Cabilor relatează că aveau mâinile palmate

și corpul de la brâu în jos acoperit de solzi de culoarea otelului, Paride le descrie ca pe niște imense păsări de mare cu ciocul roșu, iar Morgain povestește că erau asemenea femeilor, foarte frumoase<sup>37</sup>. Corpul schimbător al sirenelor atrage atenția lui Denis, care decide să îl reprezinte în ilustrația sa. Pentru a reda misterul scenei, în prim-plan, o femeie cu ochii închiși și capul ușor plecat e reprezentată din profil, având trăsăturile feței în mare parte ascunse. Poziția sirenei amintește de lucrarea *Belle au bois d'automne* (1892), în care, în mod similar, regăsim în prim-plan un personaj feminin văzut din profil, cu ochii închiși. Figura revine în seria *Dormeuses*, ceva mai înclinată din cauza canapelei pe care personajele sunt adâncite în somn, proiectând, pe un ecran mental, imaginea unui cavaler pe cal alb aflat la marginea pădurii, la fel cum din somnul ființelor miraculoase ale lui Gide se naștea un întreg oraș fantastic. În ilustrația lui Denis, de-o parte și de alta a capului sirenei, sunt vizibile două siluete feminine culcate. Fluide, alungite, corpurile goale sunt în contrast cu spațiul din jur, „tapetat” cu mici motive decorative vegetale. Cel mai probabil, aceasta este versiunea sintetizată a algelor pe care, în textul lui Gide, dormeau sirenele. Numarul personajelor nu este întâmplător – începând cu *Soir trinitaire* din 1891, în care pot fi deslușite trei prezențe feminine hieratice, trinitatea feminină reapare periodic în creațiile pictorului, fiind menită să sugereze misterul și rolul de intermediar între vizibil și invizibil, între lumea de aici și cea de dincolo. Această concepție sacră, mediatoare a feminității era comună în grupul Nabis: la Maurice Denis erau zâne, călugărițe sau nimfe, la Paul Sérusier erau zâne sau femei bretone care oficiau ritualuri secrete în păduri, la Paul Ranson vrăjitoare sau nimfe, la Georges Lacombe surse ale vieții și ale morții, la Édouard Vuillard, prezențe palide în interioare burgheze pline de simboluri esoterice. La Maurice Denis, fie că sunt călugărițe cu capul acoperit care cunosc revelația, fie femei profane în grădini închise, feminitatea are, pe de-o parte, o latură indescifrabilă, iar pe de altă parte un rol în prefigurarea realităților invizibile. Cântecele nelumesc al sirenelor și aparența lor fluctuantă se încadrează în această paradigmă, fiind asimilate și adaptate universului său pictural.

În imaginile de la paginile 23 și 36 este prezent același proces. Cea dintâi redă momentul în care marinarii și protagoniștii fac o nouă escală, în apropierea unui oraș. Printre copacii care străjuiesc drumul spre aglomerația urbană, se plimbă numeroase grupuri de femei, iar bărbații care pleacă în căutarea proviziilor se întorc abia a doua zi, povestind cum au fost atrași irezistibil de acestea în grădini ale plăcerii. Ilustrația lui Denis, imagine inițială care deschide capitolul al IV-lea, reia un spațiu recurent în creația sa, mai precis livada-grădina închisă. El situează în prim-plan o figură feminină dedublata: în prima ipostază, aceasta se uită într-o parte, cu un evantai închis în mâna stângă, iar în a doua îl privește

direct pe cititor, cu evantaiul deschis. Jocul dorinței este transpus astfel din spațiul ilustrației în afara lui. Prezența masculină, constant exilată din compozițiile feminine, este regăsită în a treia dimensiune, a realității. Spre deosebire de textul atent la propria sa desfășurare, lipsit de breșe care să facă posibil dialogul cu cititorul, imaginea depășește acest prag, cu ajutorul femeii care dobândește, iarăși, un rol intermediar, de punte de legătură între lumi altfel net delimitate. În compoziția menționată, merită semnalat de asemenea raportul neverosimil dintre corpurile personajelor și copacii în proximitatea cărora se află. Deși așezate în spatele unui arbore, femeile sunt cu mult mai mari decât acesta. Mai mult, copacii sunt reprezentați în stilul caracteristic lui Denis și grupului său, les Nabis, anume doar prin partea lor mediană. Trunchiurile drepte și netede, similare unor coloane, amintesc de fiecare dată de poemul baudelairian al corespondențelor, în care natura devenea un templu jalonat de stâlpi plini de viață.

A șaptea oprire a navei reia parțial, la pagina 36, povestea lui Circe din *Odiseea*. Ajunși pe o insulă ce pare locuită în întregime de femei, marinarii și protagoniștii sunt luați prizonieri de regina locului. Deși nu este descrisă în textul lui Gide, Denis alege să o reprezinte în ilustrație, folosind o structură pe care o vom întâlni și în compoziția *Légende de chevalerie ou Les Trois princesses* din același an, 1893. În partea stângă, în prim-plan, Denis situează corpul de un alb strălucitor, gol, al femeii. Întinsă pe un divan, aceasta privește spre grupul bărbaților, situat în depărtare în partea dreaptă. La fel ca în *Légende de chevalerie* (și ca într-o versiune mai târzie, din 1898, realizată în stilul tapiseriilor medievale), figura feminină este izolată de restul decorului printr-un gard scund. Lângă ea, observăm un arbore încărcat de rod, simbol al voluptății și fertilității, precum și un platou cu fructe, în partea dreaptă. Făcând economie de mijloace, Denis conturează o imagine a femeii ca grădină-livadă închisă, *hortus conclusus* suficient sieși. Toposul este reluat într-o serie de opere deja amintite, realizate în 1893, an al căsătoriei pictorului cu Marthe Meurier<sup>38</sup>, trăsăturile acesteia putând fi regăsite la majoritatea personajelor feminine. În depărtare, artistul creează o simetrie compozițională prin repetarea formei unghiulare a gardului în treptele pe care se află grupul masculin. Tot pe fundal apare și forma circulară a unui dig, identic cu cel din *Légende de chevalerie ou Trois jeunes princesses*, unde doi cavaleri pe cai albi se îndreaptă către grădina interzisă. Cavalerii lipsesc în ilustrația din 1893, însă principiul masculin rămâne reprezentat în imediata apropiere. Arabescul este din nou prezent, de data aceasta în partea stângă, unde poate fi întrezărită marea.

Deși infidele dezideratului exprimat în 1890, care viza o natură non-figurativă și decorativă mult mai accentuată, ilustrațiile lui Maurice Denis pentru volumul lui André Gide respectă, în cele din urmă, parțial, principiul „acompaniamentului de linii expresive”. Mai mult decât

o oglindire a textului, imaginea este o cutie de rezonanță, care îi amplifică semnificațiile. Fără să inaugureze o desprindere radicală, ilustrațiile se îndepărtează considerabil de scenele din *Le Voyage d'Urien*, reținând doar câteva puncte de ancorare. Dincolo de acestea, asistăm la fuziunea dintre două limbaje – adaptarea sensurilor din *Le Voyage d'Urien* la vocabularul plastic al lui Denis nu întâmpină dificultăți, ci prilejuiește forme firești de exprimare, operele lor fiind marcate de rețele semantice asemănătoare. Atât pe prima pagină, cât și în interiorul cărții, Gide și Denis se privesc de pe poziții de egalitate, împărțindu-și paternitatea volumului.

Doi ani mai târziu, un alt membru al grupului Les Nabis încearcă să pună în aplicare ideile noi privind menirea decorativă a artei. Este vorba despre József Rippl-Rónai, pictor de origine maghiară, atras de tapiseria medievală și de litografie<sup>39</sup>. În 1895, „le nabi hongrois”<sup>40</sup> și prietenul său de origine scoțiană, James Pittcarn-Knowles, i-au prezentat lui Siegfried Bing o serie de 4 litografii în culori, respectiv un grupaj de gravuri alb-negru minimaliste. Bing, care pregătea pe atunci lansarea galeriei sale numite „Art Nouveau”, a apelat la poetul belgian Georges Rodenbach pentru a scrie câte un text potrivit fiecărui proiect artistic<sup>41</sup>. Avem de-a face, așadar, cu un proces invers față de cel întâlnit în cazul André Gide-Maurice Denis, unde autorul apelase la serviciile pictorului pentru a-și realiza proiectul editorial. Rodenbach acceptă și redactează poemele în proză care însoțesc litografiile lui Rippl-Rónai – *Les Vierges*, și gravurile minimaliste ale lui Pittcarn-Knowles – *Les Tombeaux*. Situate la antipodi, ele ilustrează viața, respectiv moartea, diferitele etape ale existenței, de la plenitudine la repaos, respectiv melancolia sfârșitului. Într-un decor pastelat, luminat de un fundal galben, menit să exprime „tineretea, soarele care strălucește și frumusețea aurie a naturii”<sup>42</sup>, József Rippl-Rónai plasează figuri feminine impalpabile, cu siluete ondulatorii, amintind de stampele japoneze<sup>43</sup>. Prietenul său are o abordare grafică mai puțin exuberantă, chiar severă, în ciuda simplității stilistice care frizează deseori naivitatea<sup>44</sup>. Cele două cărți au fost lansate în 1895, de Crăciun, Siegfried Bing inaugurându-și noua galerie pe 26 decembrie<sup>45</sup>. Ele au fost expuse ca obiecte de artă printre multe alte opere autohtone și internaționale.

Deși procesul este invers și textul vine să însoțească imaginile, Rodenbach pare a fi unul dintre susținătorii infidelității imaginii față de literatură (sau a literaturii față de imagine). În loc să redea prin ekphrasis mascat substanța și structura litografiilor, el preia doar anumite elemente și noduri semantice. Prima litografie a lui Rippl-Rónai este mai degrabă statică: două femei, întoarse cu spatele, una așezată, cealaltă în picioare, se află într-o grădină-livadă împrejmuțată cu un gard scund. Recunoaștem, de la bun început, toposul deja întâlnit în creația lui Maurice Denis – una dintre cele două figuri feminine are chiar o carte în mâini, la fel ca

fecioara din prim-planul tabloului *Le Verger des Vierges sages* din 1893. Palide și estompate, siluetele feminine din litografia lui Rippl-Rónai sunt într-un contrast marcant cu decorul colorat în mare parte în verde, roșu și galben. Mai multe corespondențe cromatice de detaliu indică, totuși, o analogie între ele și arborii încărcăți de fructe: trunchiurile scurte împrumută culoarea rochiilor, iar merele pe cea a pălăriei fecioarei așezate pe iarbă. Cei doi arbori repetă, de altfel, în partea stângă a compoziției, poziția personajelor din partea dreaptă, devenind pandantele lor vegetale. În poemul lui Rodenbach, nu întâlnim aproape nimic din toate acestea: fecioarele așteaptă, în pragul vieții, să se aventureze în largul ei, fiind îngrijorate de alegerile pe care trebuie să le facă<sup>46</sup>. Acestea sunt descrise ca o multitudine de drumuri pe care fetele, entuziaste și emoționate, vor să meargă simultan<sup>47</sup>. Singurul punct de contact între text și imagine este părul blond al personajelor, care „conciliază galbenul pământului și pe cel al cerului”<sup>48</sup>. Într-adevăr, pe lângă concordanțele dintre copaci și siluetele feminine, există și cea dintre părul blond și cadrul natural, gândit, după cum afirmă pictorul însuși, să exprime tineretea și frumusețea<sup>49</sup>.

Încetul cu încetul, elementele de ancorare în imagine se multiplică. În a doua litografie, de pildă, o femeie citește o carte, stând în picioare, în mijlocul decorului natural. Cu capul și fața acoperite aproape complet de o pălărie amplă, îmbrăcată în alb, ea pare o figură a purității care se ascunde de privirile indiscrete și profane. Pe lângă tână veselă și cea nerăbdătoare, mereu grăbită să ajungă la destinație, Rodenbach descrie în poem și tipologia fecioarei cititoare, „aflate sub semnul lunii”, pentru care albastrul cerului, copacii, apele par brutale, ea preferând, întotdeauna, jocurile speculare ale literaturii și „farmecul artificialului”<sup>50</sup>. Ea nu își caută destinul în lumea reală, pe numeroasele drumuri descrise la începutul textului, ci în cărți, ceea ce concordă cu natura statică a desenului realizat de Rippl-Rónai – absorbită de paginile volumului, tână pare să trăiască într-un spațiu etanș.

Analogia dintre corpul feminin și arbore, întâlnită deja în prima imagine, apare abia spre finalul textului scris de Rodenbach, cu ocazia celei de-a treia litografii a lui Rippl-Rónai, în care trei femei culeg fructele de pe ramurile copacilor din livadă, numite de poetul belgian „fructele vieții”. El duce chiar mai departe analogia făcută de pictor: brațele lor se aseamănă crengilor, iar sâni merelor tari, comparațiile culminând cu exclamația „O, trunchi al tentațiilor! Arbore al științei amare care este corpul femeii”<sup>51</sup>. Momentul culegerii fructelor este o alegorie care reprezintă, pentru Rodenbach, cunoașterea amorului carnal și căsătoria. În viziunea sa, fecioarele își ating potențialul și menirea prin statutul de soție<sup>52</sup>.

Ultima litografie pune în scenă, în mijlocul aceleiași livezi, o femeie așezată pe un fotoliu. Rochia ei nu mai e palidă sau albă, ci roșu deschis, în acord cu fructele



pomului din fundal. Pentru scriitorul belgian, imaginea ilustrează vârsta „așezării” și a cuminenței, a limitării la o existență lipsită de „accidente” și tumult. Crescut într-un mediu infuzat de religie, Rodenbach, la fel ca Maurice Denis, își făcuse un ideal din puritatea credinței și deplângea decăderea epocii pe care o dorea revitalizată din punct de vedere spiritual. Acest deziderat este pe deplin exprimat în lucrarea sa *Le livre de Jesus* (1888), unde își imagina o a doua venire a lui Iisus, incognito, pe pământ, precum și dezamăgirea acestuia față de materialismul, mașinismul și peisajul industrial al epocii<sup>53</sup>. Carte publicată abia după moartea poetului, *Le Livre de Jesus* explică înclinația sa pentru instantaneele luminoase și eterate, pentru spiritualitatea pe care o inserează în texte, precum și pentru simbolism și mister.

Georges Rodenbach folosește chiar aceeași imagine ca Denis, literară de această dată, a livezii cu fecioare, le „Verger des Vierges”, spațiu sacru în care feminitatea se desăvârșește în moduri simbolice, iar fructele ei de carne sunt culese de prezențe masculine. Majuscula pentru „Épouse” (Soție), atipică, ar putea indica și o grilă de lectură biblică a scenei, cu trimitere la pilda celor zece fecioare. În compoziția lui Maurice Denis, *Le Verger des vierges sages*, de exemplu, privitorul putea observa pe fundal un bărbat pe un cal alb, probabil concretizarea Soțului pe care fecioarele îl așteptau în textul biblic cu lămpile aprinse și care nu era nimeni altul decât Iisus. Cuminiți, cu o carte în mână, în locul lămpilor cu ulei, femeile așteaptă, atât la Denis, cât și la Rippl-Ronai sau Rodenbach, nu doar o căsătorie terestră, ci și una celestă.

Această imagine idealizată a feminității pure, în contact cu realități transcendente, care apare în creațiile pictorilor Nabis, dar și în cele ale poetului belgian, ar putea fi influențată de amplul proces al feminizării catolicismului desfășurat în secolul al XIX-lea și remarcat de Claude Langlois<sup>54</sup>. Înainte de toate, secolul este jalonat de numeroase apariții mariale, care conduc la o întărire și chiar exacerbare a cultului Fecioarei și a importanței sale în imaginarul colectiv. Ele se succed între anii 1830 și 1870, culminând cu inițierea pelerinajului de la Lourdes, în 1873, unde fecioara s-ar fi arătat de mai multe ori unei fete de 14 ani, Bernadette<sup>55</sup>. De altfel, majoritatea aparițiilor au drept martori fete aflate la vârsta adolescenței sau mai mici, Marlene Albert-Lorca susținând că această preferință ar fi fost legată de un ideal al virginității care a cunoscut o dezvoltare nemaîntâlnită în secolul al XIX-lea<sup>56</sup>. Cultul marial e însoțit, prin urmare, de conturarea unei imagini a feminității caste, la care contribuie din plin și organizații de tipul Les Enfants de Marie, înființată după ce Fecioara Maria s-ar fi arătat lui Catherine Labouré în 1830<sup>57</sup>. Acestea își propuneau să ofere o educație religioasă accentuată tinerelor, încadrându-le și după vârsta primei comuniuni, în jurul căreia Biserica dezvoltă o iconografie axată pe reprezentarea fetelor îmbrăcate în întregime în alb<sup>58</sup>. Sub influența acestei iconografii, ele

„migrează” și în pictura profană, cum ar fi în tablourile lui Maurice Denis (*Avril ou les anémones*, 1891, *Avril*, 1892, *La Première communion*, 1894, *Vierges aux rosiers*, 1894, vitraliul realizat pentru Denys Cochin în 1895 etc.).

La procesul de feminizare a catolicismului prin cultul marial, se adaugă și explozia numărului de congregații feminine (400 de congregații noi) de-a lungul secolului, numărul călugărițelor fiind, în 1880, de 10 ori mai mare decât în 1808 (130.000). Prezența lor atât la sat, cât și la oraș, implicarea lor ca învățătoare și infirmiere, importanța în cadrul corpului social ar putea explica de ce le întâlnim în tablourile lui Maurice Denis, alături de imaginea dominantă a Fecioarei Maria și de cea a comuniantelor. Feminizarea accentuată a catolicismului, crearea unei pietăți feminine ideale, contribuie probabil și la coagularea mitemelor personale ale lui Georges Rodenbach, la care regăsim ideea fecioarelor care își împlinesc destinul în cadrul căsătoriei materiale și spirituale (cu Hristos).

În concluzie, în lupta dintre imagine și text, cea dintâi reușește, în cazul proiectului editorial *Le Voyage d'Urien*, să dobândească o anumită autonomie și mai ales recunoașterea unui raport de egalitate, consfințit și pe prima pagină, unde apar, ca autori, atât scriitorul, cât și pictorul. Dincolo de proximitatea spațială a numelor, volumul prilejuiește complementaritatea a două conștiințe artistice, fiecare cu limbajul său, dar cu o rețea de semnificații asemănătoare. Simbolizând prin sensibilitate, preferința pentru subiectivism, oniric și recuperarea unor toposuri mai vechi (literare sau iconografice), André Gide și Maurice Denis nu se opun, ci dialoghează. Cel din urmă reține din narațiunea celui dintâi câteva repere cu puternic impact vizual, pe care le utilizează mai apoi ca pretexte picturale. Este vorba de anumite personaje, componente din peisaj sau chiar seme ale acestora, cum se întâmplă în cazul primei imagini analizate, unde, pe lângă elementele „corabie”, „chei”, „steaguri” și personaje, „femeia captivă și goală”, pictorul preia și unul dintre semele principale ale bălciului descris în text, anume „râsul”. Mai departe, Denis adaptează aceste ancorae textuale propriului său vocabular iconografic, deja stabilit în liniile sale esențiale în lucrările precedente. Femeia adormită, femeia în dublă ipostază, carnală și spirituală, femeia în livada-grădină închisă (ce va fi dezvoltată apoi substanțial în 1893), minimalismul sintetist care reduce algele sau valurile la simple elemente decorative abstracte, linia ondulatorie, decupajul japonez al scenelor și absența sau inconsecvența perspectivei sunt locuri comune și forme în care el traduce călătoria lui Urien. Radical în articolul-manifest, Denis va fi mai precaut în cadrul proiectului editorial, probabil și din cauza naturii operei literare și a discuțiilor cu André Gide. Deși nu virează spre non-figurativ și decorativ, în spiritul marginaliilor medievale, el introduce în compoziții arabescul și serialitatea (dintre imaginile analizate în acest articol, îndeosebi cea de la

pagina 13, prin pattern-ul patului de alge pe care dorm sirenele). În 1890, Denis scria: „Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance de sujet avec l'écriture”<sup>39</sup>. Fără să fie într-un raport de inferioritate față de text și fără strânsă corespondență cu narațiunea, imaginile lui Maurice Denis respectă, parțial, dezideratul său de la începuturile grupului Les Nabis, raportul lor cu proza lui Gide putând fi descris cu termenul „concordanță”, propus de André Mellerio.

În chip similar, Georges Rodenbach recunoaște autonomia imaginii față de text și a textului față de imagine. În poemul *Les Vierges*, el preia anumite repere: livada, fructele, fotoliul, fecioara care citește, de la care pornește un construct imaginar destul de diferit, întâlnindu-se însă cu Rippl-Rónai în trama sa esențială, anume parcursul existențial al femeii, de la puritatea virginală la culegerea alegorică a fructelor sale de carne.

Noutatea radicală a acestui proiect editorial a fost tocmai demersul invers, propus de Siegfried Bing, de a „ilustra” imaginea prin text, de a o însoți cu un poem capabil să îi prelungească expresiv izotopiile. Iar Georges Rodenbach reușește întocmai acest lucru, ajungând, la fel ca Maurice Denis, la un raport de concordanță. Fără a cădea în capcana unui ekphrasis facil, scriitorul îndepărtează și apropie succesiv oglinda textuală de pozițiile lui Rippl-Rónai, construind o relație dialectică de asemănare și diferențiere. Ambele proiecte ilustrează intensă dezbateră de idei de la sfârșitul secolului, care a pornit de la nevoia picturii de a fi autonomă în raport cu lumea, de a o exprima prin propriile sale mijloace (sinteza formelor și a culorilor, inițiată de Gauguin și Bernard) și a ajuns, iată, la nevoia sa de fi autonomă în raport cu textul literar.

### Note:

1. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré* (Paris: Droz, 2005), 88.
2. Ibid., 26.
3. André Mellerio, *Odilon Redon* (Paris: Société pour l'Étude de la Gravure Française, 1913), 9 și „L'illustration nouvelle”, *L'Estampe et l'affiche*, 1897, 157-158.
4. V. Allain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité* (Grenoble: UGA Editions, 2005).
5. Reproducem, întocmai, prezentarea acestui procedeu într-o enciclopedie a artelor plastice de la finalul secolului al XIX-lea, realizată de Auguste Demmin, *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastiques, architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture, gravure*, vol. II (Paris: Jouvett Editeurs, 1873), 2446: „Litografia [...] desemnează arta de a reproduce prin imprimare desene și scrieri, trasate cu un corp gras pe o piatră calcară, numită litografică, pe care se obțin reliefuri cu ajutorul unui acid care adâncește spațiile neacoperite de stratul de grăsime, reliefuri care produc, apoi, sub o presă și după ce au fost acoperite cu cerneală, imprimarea pe hârtie.”
6. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 86.
7. Bamber Gascoigne, *Milestones in Colour Printing 1457-1859* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 30.
8. André Mellerio, *La lithographie originale en couleurs* (Paris: Publication de „L'Estampe et l'affiche”, Paris, 1898), 2.
9. Ibid., 36.
10. Alfred Picard, *Exposition Universelle Internationale à Paris. Rapport général*, vol. IV, *Les beaux-arts, l'enseignement, les arts libéraux* (Paris: Imprimerie Nationale, 1891), 413.
11. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 86.
12. Ibid., 87.
13. Gustave Flaubet, *Correspondance*, vol. III (Paris: Gallimard, 1991), 221-222, citat în Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 26.
14. Scrisoare a lui Odilon Redon către André Mellerio, citată în André Mellerio, *Odilon Redon. Peintre, dessinateur et graveur* (Paris: H. Floury éditeur, 1923), 115.
15. André Mellerio, *Odilon Redon* (1913), 9. Philippe Kaenel îi atribuie, probabil din cauza unei confuzii, sintagma „paralelism corelativ” lui Odilon Redon însuși, invocând o scrisoare către André Mellerio citată în studiul acestuia din 1923 despre Redon. Scrisoarea era însă adresată lui Edmond Picard, fiind reprodușă integral în catalogul operelor lui Odilon Redon realizat de André Mellerio în 1913. Cel care folosește sintagma „paralelism corelativ” este Mellerio însuși, în studiul care însoțește catalogul. Citatul întreg, reluat de Kaenel și greșit atribuit lui Redon, este următorul: „En somme, non la servilité, ni même un accommodement large, mais bien un parallélisme corrélatif.”
16. Mellerio, „L'illustration”, 157-158.
17. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 213.
18. Maurice Denis, „Définition du néo-traditionnisme”, *Art et critique*, 23 și 30 august 1890, reluat în Maurice Denis, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau classicisme* (Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920), 1-13.
19. Ibid., 10-11.
20. Ibid., 10.



21. Ibid., *Théories*, 11.
22. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, 526.
23. Scrisoare din august 1892, reproducă în Maurice Denis, *Journal (1884-1943)*, vol. I (Paris: Editions La Colombe, 1957), 104-105: „nu uitați asta, – e indispensabil pentru alcătuirea cărții: cele trei părți care o compun trebuie să aibă fiecare o tonalitate diferită. În prima parte, peisajele *somptuoase și interzise* dau naștere înăuntrul lor [personajelor] unui sentiment de respingere – dar de respingere într-un tot pasivă, care îi învață să se cunoască. În a doua parte, câmpiile *terne și tranzitorii* n-au niciun efect asupra lor – ei se dezvoltă, dar nu au unde să își manifeste curajul, care rămâne într-un tot virtual. – În prima parte, voluptatea și toate dorințele – în a doua plictisul și dezinteresul călătoriei prin ținuturi fără personalitate. În fine, în a treia parte, în mijlocul ghețurilor și având un scop, acțiunea devine în sfârșit posibilă și le redă noblețea”.
24. Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur: les œuvres „fin-de-siècle” d'André Gide* (Paris: Champion, 1997), 128.
25. Elena Messeguer Panos, „Symbolisme et choix personnels dans *Le Voyage d'Urien* et *La Tentative amoureuse*”, *Communication et écritures*, ed. Esperanza Bermejo Larrea, J. Fidel Corcuera Manso, Julián Muela Ezquerro (Zaragoza: Presses de la Universidad de Zaragoza, 2012), 381.
26. Denis, *Journal*, 105: „Iată care sunt primele mele gânduri: cu caracterele tipografice ale cuvântului NARCISSE din Tratatul lui Narcis, paginile să fie umplute cu text până aproape de margini și până sus, unde litera inițială ar urma să fie foarte ornată. Acest ornament ar putea fi suficient pentru unele capitole din carte; unora dintre pagini. Din când în când, o imagine mare care ar umple același spațiu ca textul. Pentru paginile mari de text compact am putea tăia la mijloc pagina printr-o bandă de desen. Tot acest ansamblu ar urma să aibă un aspect sever, misterios, apropiat mai degrabă de Renaștere decât de Evul Mediu. Dar renunț la ancadramentele care ar fi de un arhaism jenant pentru adevărata inteligență a poemului”.
27. Sintagma „image initiale” este folosită de Anne-Marie Christin în „Un livre double : *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis (1893), *Romantisme*, n° 43 (1984): 78.
28. Ibid.
29. Ibid., 77.
30. André Gide, Maurice Denis, *Le Voyage d'Urien* (Paris: Librairie de l'Art Independant, 1893), 3-4.
31. V. Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1978).
32. Gide, Denis, *Le Voyage*, 3.
33. Denis, *Journal*, 68.
34. Pascal Rousseau „Arabesques. Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction”, *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003), 231-245.
35. Gide, Denis, *Le Voyage*, 9.
36. Claude Jeancolas, *La Peinture des Nabis* (Paris: FVW, 2002), 66-80.
37. Gide, Denis, *Le Voyage*, 18.
38. Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930* (Leuven: Leuven University Press, 2010), 13.
39. V. József Rippl-Rónai (Paris: Somogy éd. d'art; Saint-Germain-en-Laye: Musée départemental Maurice Denis „Le Prieuré”, 1998).
40. Ibid.
41. Verleysen, *Maurice Denis*, 37.
42. Ibid., fragment dintr-o scrisoare a lui József Rippl-Rónai către fratele său.
43. Ibid, 37.
44. Ibid., 38.
45. Ibid., *Maurice Denis*, 38.
46. Georges Rodenbach, *Les Vierges* (Paris: Chamerot et Remouard, 1895), paginile nu sunt numerotate. Citatul este prezent pe ceea ar trebui să fie considerate paginile 1 și 2.
47. Rodenbach, *Les Vierges*, 5.
48. Ibid., 3.
49. Verleysen, *Maurice Denis*, 37, fragment dintr-o scrisoare a lui József Rippl-Rónai către fratele său.
50. Rodenbach, *Les Vierges*, 14.
51. Ibid., 21.
52. Ibid., 22.
53. (*Œuvres de Georges Rodenbach: La jeunesse blanche. Vers d'amour. Le livre de Jésus. Le règne du silence* (Paris: Mercure de France, 1923).
54. Claude Langlois, „Féminisation du catholicisme”, *Histoire de la France religieuse*, vol. III, ed. Jacques Le Goff et René Rémond (Paris: Le Seuil, 1991), 292-307.
55. Isabelle Saint Martin, „Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIXe siècle”, *Romantisme*, nr. 4 (2015): 26.  
DOI: 10.3917/rom.170.0023.
56. Marlène Albert-Llorca, „Les femmes dans les apparitions mariales de l'époque contemporaine”, *Clio. Histoire, femmes et*

- sociétés*, nr. 15 (2002), consultat în 25 martie 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cli/64>.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/cli.64>.
57. V. Bruno Dumons, „Femmes et genre”, *Le Catholicisme en chantiers: France, XIXe-XXe siècles* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013).  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.114492>.
58. Marlène Albert-Llorca, „Les femmes”.
59. Denis, *Théories*, 11.

## Bibliography:

- Albert-Llorca, Marlène. “Les femmes dans les apparitions mariales de l’époque contemporaine” [“Women and Marian Apparitions in Contemporary Times”]. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, nr. 15 (2002), consultat în 25 martie 2021, URL: <http://journals.openedition.org/cli/64>.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/cli.64>.
- Christin, Anne-Marie. “Un livre double: Le Voyage d’Urien par André Gide et Maurice Denis (1893)” [“A Double Book: *Urien’s Voyage* by André Gide and Maurice Denis (1893)”]. *Romantisme*, n° 43 (1984): 73-90.
- Demmin, Auguste. *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastiques, architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture, gravure* [The Historical, Archeological, Biographical, Chronological and Monogrammatic Encyclopedia of Fine Arts], vol. II. Paris: Jouvett Editeurs, 1873.
- Denis, Maurice. *Journal (1884-1943)*, vol. I. Paris: Editions La Colombe, 1957.
- Denis, Maurice. *Théories 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau classicisme* [Theories 1890-1910. From Gauguin’s Symbolism towards a New Classicism]. Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920.
- Dumons, Bruno. *Le Catholicisme en chantiers: France, XIXe-XXe siècles* [Catholicism in the Making: France, XIX-XX centuries]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.114492>.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance* [Letters]. vol. III, Paris: Gallimard, 1991.
- Gascoigne, Bamber. *Milestones in Colour Printing 1457-1859*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gide, André. Denis, Maurice. *Le Voyage d’Urien* [Urien’s Voyage]. Paris: Librairie de l’Art Independant, 1893.
- Jeancolas, Claude. *La Peinture des Nabis* [The Nabis’ Paintworks]. Paris: FVW, 2002.
- Kaenel, Philippe. *Le Métier d’illustrateur (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré* [The Job of an Illustrator (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré]. Paris: Droz, 2005.
- Histoire de la France religieuse* [The History of Religious France]. vol. III, ed. Jacques Le Goff et René Rémond, Paris: Le Seuil, 1991.
- Mellerio, André. “L’Illustration nouvelle” [“The New Illustration”]. *L’Estampe et l’affiche*, 1897.
- Mellerio, André. *La lithographie originale en couleurs* [The Original Color Lithography]. Paris: Publication de “L’Estampe et l’affiche”, Paris, 1898.
- Mellerio, André. *Odilon Redon*. Paris: Société pour l’Étude de la Gravure Française, 1913.
- Mellerio, André. *Odilon Redon. Peintre, dessinateur et graveur* [Odilon Redon. Painter, drawer and engraver]. Paris: H. Floury éditeur, 1923.
- Communication et écritures* [Communication and writing]. Edited by. Esperanza Bermejo Larrea, J. Fidel Corcuera Manso, Julián Muela Ezquerra. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.
- Picard, Alfred. *Exposition Universelle Internationale à Paris. Rapport general* [The Universal Exhibition in Paris. A General Report], vol. IV, *Les beaux-arts, l’enseignement, les arts libéraux*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891.
- Rodenbach, Georges. *Les Vierges* [The Virgins]. Paris: Chamerot et Remouard, 1895.
- Rodenbach, Georges. *Œuvres de Georges Rodenbach: La jeunesse blanche. Vers d’amour. Le livre de Jésus. Le règne du silence* [Works by Georges Rodenbach: The White Youth. Love Poems. The Book of Jesus. The Kingdom of Silence]. Paris: Mercure de France, 1923.
- Aux origines de l’abstraction, 1800-1914*, Edited by Serge Lemoine, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- Said, Edward W.. *Orientalism*. New York: Vintage, 1978.
- Saint Martin, Isabelle. “Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIXe siècle” [“Approaching the Miraculous in XIX century Catholic Culture”]. *Romantisme*, nr. 4 (2015): 23-34.  
DOI: [10.3917/rom.170.0023](https://doi.org/10.3917/rom.170.0023).
- Vaillant, Allain. *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité* [The Crisis of Literature. Romanticism and Modernity]. Grenoble: UGA Editions, 2005.
- Verleysen, Catherine. *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930* [Maurice Denis and Belgium 1890-1930]. Leuven: Leuven University Press, 2010.
- Whittmann, Jean-Michel. *Symboliste et déserteur: les œuvres „fin-de-siècle” d’André Gide* [A Symbolist and Deserter: André Gide’s fin-de-siècle works]. Paris: Champion, 1997.



# REVOLUȚIE ȘI COMPETENȚE LITERATE: ROMÂNIA POSTCOMUNISTĂ

**Sebastian-Raul PAVEL**

Școala Națională de Studii Politice și Administrative, Facultatea de Științe ale Comunicării  
National School of Political and Administrative Studies, Faculty of Communication Sciences  
Personal e-mail:

---

THE REVOLUTION AND LITERATE COMPETENCES: POST-COMMUNIST ROMANIA

**Abstract:** This is a modified version of the introduction to a chapter from my PhD thesis concerning publishing and reading practices during XX-th century Romania. The present excerpt delineates the social and cultural context in the first decade after the Revolution that toppled the communist regime of Nicolae Ceaușescu at the end of 1989. With a focus on the notion of literacy, I explore how the changes in the material and social landscape produced lingering effects in book consumption and reading practices.

**Keywords:** literacy, reading, communism, post-communism, publishing.

**Citation suggestion:** Pavel, Sebastian-Raul. "Revoluție și competențe literate: România postcomunistă". Transilvania, no. 3 (2021): 12-20.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.02>.



Maniera în care comunismul a înțeles rolul literaturii în politicile sale culturale, amestec de intenții iluministe, propagandă și dispoziții literare, nu a dispărut pe deplin în urma răsturnării politice din 1989. Chiar dacă unii dintre directorii editurilor de stat fuseseră înlocuiți, ele erau în continuare conduse de profesioniști formați în câmpurile intelectuale ale vremii. Presa și lumea academică la fel. Importanța socială a cărții și a lecturii, confundarea lor cu destinul cultural al țării, țineau de o credință neafectată de schimbarea regimului. De aceea, unele dintre idiosincraziile educaționale ale fostului regim, precum teama de cărțile care îi „dezorganizau moral” pe cei care le citeau, de cele care încurajau lectura de plăcere sau ca modalitate de evadare din cotidian, au fost păstrate în repertoriul intelectualilor care se preocupau de calitatea alegerilor cititorilor. Cartea și lectura erau, deopotrivă, semne ale sănătății culturale și morale a societății, dar și teren în care noțiunile de cultură și de moralitate erau disputate de către facțiuni disparate ale câmpului intelectual. Lupta pentru sufletul cititorilor se dădea în paginile revistelor culturale, nu în stradă.

Cititorul era la fel de invizibil și înainte și după Revoluție. Motivele și nevoile cărora lectura le răspundea, amplu speculate de diverși comentatori și

literați în presa vremii, nu au fost cu adevărat interogate. Științele sociologice nu ieșiseră încă din stupoarea în care le induse comunismul. Cu tot disprețul pe care comunismul îl avea pentru capitalism, unde nevoile spirituale și materiale erau supuse competiției de piață, iar cultura era tratată precum o marfă, nici setarea nevoilor individuale în funcție de prescripții ideologice nu era cu mult mai bine. Anchetele din comunism asupra cititorilor se ocupau numai cu verificarea gradului de corelare dintre prescripția politică și comportamentul social. Lecturile cititorilor erau indicatori „tehnic” ai relației dintre progresul cultural și cel economic. După Revoluție, anchetele se mulțumeau să consemneze cele mai cumpărate titluri sau cele mai populare genuri. La mijloc, cititorul era prins între lectura cărților ca expresie a obsesiei „productiviste” a politicului în comunism și lectura cărților ca obsesie culturală a recuperării decalajului față de Occident în tranziție.

În desfășurarea pe termen lung a istoriei, există evenimente care galvanizează apariția și dispariția practicilor culturale și materiale existente. Apar breșe în care unele dintre forțele, normele și reperele prin care se valorizaseră aptitudini și atitudini implicate în formarea de practici sociale de consum cultural,

ajung să fie devalorizate. Revoluția română din 1989 a fost un astfel de moment. Pentru mulți, prăbușirea comunismului reprezenta încheierea unei faze istorice modernității, a epocii meta-povestirilor, după expresia lui Lyotard;<sup>2</sup> pentru alții, comunismul continua să reprezinte sursa (pasivă și activă) a eșecurilor prezentului. Pe durata lui s-au format anumite tipuri de capacități, în sensul dat de Amartya Sen,<sup>3</sup> adică libertăți capabile (virtual) să extindă potențialul uman. Educația este o astfel de libertate, chiar și în regimurile autoritare, căci abilitățile de scriere și citire, de manipulare a conceptelor abstracte, de comprehensiune și creativitate lingvistică nu pot fi pe deplin controlate. Comunismul a lăsat în urma sa un bun de utilitate publică – un *standard al competențelor literate*<sup>4</sup>, limitat și modelat de imperative de natură ideologică, dar care a facilitat transformările sociale și politice de mai târziu: prin nivelul și calitatea accesului educațional, prin instituțiile sale de învățământ, prin larga difuzare a materialelor tipărite, prin diversitatea infrastructurii culturale și acoperirea ei națională, prin înscrierea într-un orizont cultural de proximitate occidentală, prin nivelul de calificare al forței de muncă și nu numai.

### Standarde de coerență și competențe literate

Rareori realizăm că fiecare moment istoric, tehnologic sau economic semnificativ înseamnă și un moment în care competențele literate existente înainte și cele care vor exista după nu mai sunt aceleași. Nu vor mai fi aceiași nici *sponsorii*, adică agenții sociali, economici, politici sau culturali care încurajează sau descurajează dobândirea unor abilități literate particulare<sup>5</sup>.

Transformările ce au avut loc odată cu demantelarea treptată a infrastructurii materiale și instituționale pe care regimul comunist crease, în paralel cu apariția actorilor privați și a intereselor economice reunite în jurul noțiunii de profit, nu reprezintă singura poveste pe care o putem spune despre consumul de carte din post-comunism. Cealaltă poveste ar spune cum o întreagă generație se va vedea confruntată cu imperativul adaptării la condiții pentru care nu fusese, totuși, educată<sup>6</sup> și pentru care nu fusese pregătită. Ar mai spune cum valoarea pe care și-o extrase din ceea ce realizase până atunci va suferi o devalorizare socială parțială în anii imediat următori, iar aptitudinile în care investise timp și muncă, vor fi considerate inefficiente sau insuficiente economic, în lumina transformărilor necesare. Condițiile de muncă, învățare și supraviețuire nu mai erau aceleași. Dezavantajele economice și cele de natură literată converg pentru a produce, alături de alți factori, condițiile generale ce vor însoți întreaga perioadă a trecerii de la comunism la capitalism. „Competențele literate”, după cum afirmă Deborah Brandt, „sunt o *proprietate* (s.n.) valoroasă și volatilă” (2), care prin contextul acumulării și utilizării lor reclamă accesul (sau absența lui) la noi relații sociale și de muncă, inclusiv de natură comunicativă.

Ceea ce va urma revoluției va semnifica practici sociale ale lecturii și nivelurile minime social acceptabile ale competențelor literate, înscrise în ceea ce Tracy Linderholm numește „standarde de coerență”<sup>7</sup>. Acestea reflectă „gradul de înțelegere pe care un cititor încearcă să-l atingă în timpul lecturii”, fiind determinat de factori precum scopul lecturii, cunoștințele deja dobândite ale cititorului, abilitățile de lectură, un simț al dificultății textului și relația pe care cititorul o are cu elementele externe și interne de distragere a atenției (168). Deloc simple aspecte ale psihologiei individuale, standardele de coerență se află la întretăierea dintre cognitiv și social, acolo unde istoria culturii se întâlnește cu procesele mentale ale lecturii<sup>8</sup>. Efectele consolidării unor noi standarde de coerență vor fi multiple și cu consecințe ce durează până în prezent: noi forme de diferențiere culturală – determinate de schimbarea valorilor și funcțiilor utilitare ale lecturii<sup>9</sup>, de mediul competitiv al pieței culturale liberalizate, de dispariția statului ca arbitru absolut, de retragerea treptată a statului din sectoarele culturale; formarea de coordonate ideologice noi, hrănite prin opozițiile materiale, culturale și de comunicare dintre noile și vechile cohorte generaționale, dintre noile și vechile elite; precarizarea culturală a mediului rural și a urbanului mic, acestea fiind primele locuri din care statul se va retrage (dând naștere pre-condițiilor care, asociate unui discurs economic de tip neoliberal, de responsabilitate individuală, conduc astăzi la discursurile împotriva „asistaților social” și a „analfabeților funcționali” etc.). Procesul de învățare a unor noi forme de competențe literate nu înseamnă doar atingerea nivelului cerut de noul standard. Dificilă este accesarea acestuia, pentru că în constituția noului standard există transformări și amalgamări care *în timp, istoric*, au devenit parte din standard. Economia pieței libere venea cu propriul set de așteptări și cerințe în materie de competențe literate. Ecartul dintre acestea și cele de dinainte nu putea fi recuperat peste noapte, iar cu cât o persoană se afla mai departe de noul reper (și de resursele materiale sau relațiile necesare adaptării), cu atât îi va lua mai mult timp pentru a deveni și rămâne literat conform noului standard<sup>10</sup>.

România se va vedea angajată într-o direcție economică în care industria grea își pierde din relevanță, sub presiunea concurențială dinspre Occidentul mai avansat tehnologic și a condițiilor de circulație a mărfurilor impuse de piața liberă, precum și pentru că sectorul serviciilor va deveni tot mai important într-o lume în care „economia cunoașterii” devine predominantă. Odată cu acestea, abilitățile de scriere și citire, de comunicare și de informare sistematică, aplicate noilor contexte economice, devin elemente de o importanță și mai ridicată în formarea așa-numitului „capital uman”, adică a valorii productive economice a cunoștințelor, abilităților și motivațiilor individuale „Într-o manieră lipsită de precedent, competențele literate devin



integrale competiției economice și, astfel, unele dintre cele mai expuse și vulnerabile abilități umane”<sup>11</sup>.

Noul tip de economie va obliga la consolidarea și depășirea abilităților literate deja existente, dar într-un context în care statul avea mai puține resurse la îndemână și un sistem educațional în avarie. Atitudinile populației (influențate cultural și cu valoare culturală) față de provocările și obstacolele noii realități, optimismul sau pesimismul ei, aversiunea față de risc sau toleranța la acesta, încrederea sau neîncrederea în politicieni, instituțiile statului, în ceilalți, vor marca, la rândul lor, modul și viteza cu care procesul de adaptare va avea loc și se vor crea noile condiții de sens și posibilitate ale acțiunii individuale/colective.<sup>12</sup> Inegalitățile de adaptare la noile cerințe sociale – adaptare urmărită mai degrabă individual, în lipsa unor structuri colective/publice de răspuns structurat – alături de alți factori, vor accentua inegalități economice și culturale<sup>13</sup>, cu preponderență între urban și rural, între muncitorii „calificați” și cei „necalificați”, între munca manuală și munca intelectuală, dezagregând vechile clase și grupuri sociale și formând altele noi.

În acest tumult al transformărilor, cărții i se va relega – direct și indirect, de către cei care dețineau capital simbolic și cultural în fața vechilor mase redefinite drept public – un rol de arbitraj în ierarhiile culturale și morale<sup>14</sup>, cu atât mai mult cu cât prima decadă de după revoluție a cunoscut un câmp politic polarizat și în jurul opozițiilor culturale dintre scriitorii și intelectualii „dizidenți” și cei „comuniști”<sup>15</sup>. În absența statului ca sponsor principal al noilor forme de stipulare a competențelor necesare participării depline în noua economie, câmpul literar și editorial, prin personalitățile sale publice, va deveni, cel puțin în prima decadă de după Revoluție, unul dintre locurile în care se va reorganiza valoarea simbolică a vieții atinse de carte, a valorii productive a lecturii și scrierii<sup>16</sup>. Totuși, valoarea în timp a standardelor de coerență și a competențelor ce le subîntind este tot mai scurtă, mai inflaționistă, sub pasul acut al schimbărilor economice și tehnologice. Niciun tip de media sau instituție nu își mai putea aroga rolul principal în construcția standardelor de coerență și, prin urmare, nici chiar cartea. Iar intelectualii vor afla încă din primii ani de după 1989, cum prestigiul câștigat

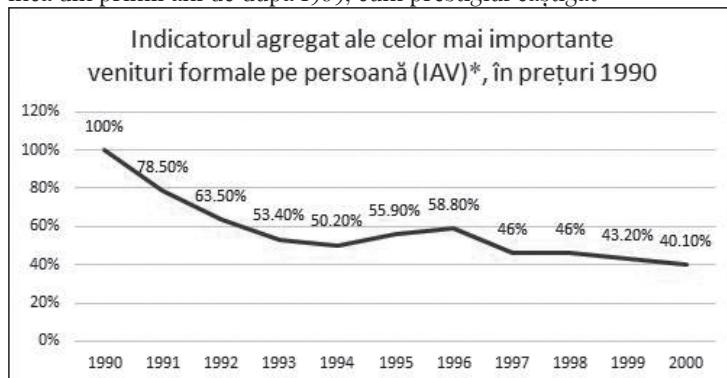
în comunism se va topi în condițiile unei piețe culturale liberalizate<sup>17</sup>.

### De la insuportabil la penibil<sup>18</sup>. Contextul economic și social al decadelor '90

Una dintre speranțele cele mai mari ale populației era că în urma căderii regimului nu avea cum să fie mai rău decât înainte. Din nefericire, economic cel puțin, acel moment va veni o decadă mai târziu, când PIB-ul României va începe să depășească, an de an, valoarea celui din 1989<sup>19</sup>. Creșterea anuală a PIB-ului per capita între 1990-1999 înregistrase o valoare negativă de -0,5% (United Nations, 2001). Un raport din 2010 al *Institutului de Cercetare a Calității Vieții* despre consumul populației din ultimele două decenii afirmă că „în anii '90, România s-a situat sistematic pe ultimul loc în Europa în ceea ce privește accesul majorității populației la bunurile și serviciile necesare unei vieți normale într-o societate modernă (s. n.)”<sup>20</sup>.

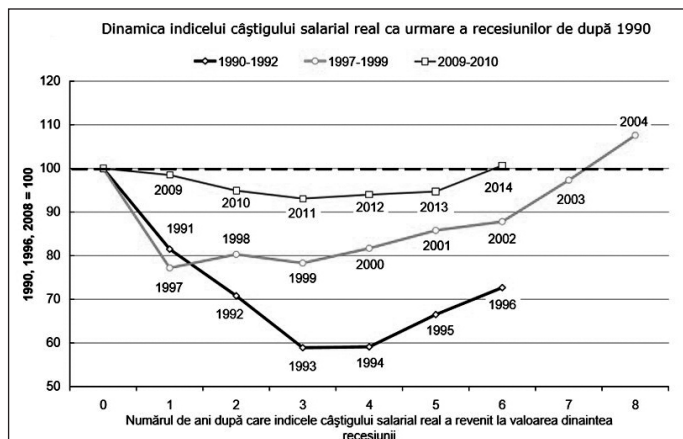
Românii intra în anii 1990 cu cea mai mare parte din consumul lor, peste 80%, procent mai mare decât al altor țări comuniste (Bulgaria, Polonia), îndreptat către mâncare, chirie, combustibil, electricitate, haine și încălțăminte. Sectorul serviciilor, cel mai mic dintre sectoarele serviciilor celor 22 de țări analizate într-un raport OECD din 1991, reliefa dureros unde stăteau prioritățile politice ale economiei românești și investițiile în capitalul uman.<sup>21</sup> Un alt raport OECD, din 1992 de această dată, situa România pe ultimul loc dintre cele 25 de țări europene analizate la indicatorii nivelului de dezvoltare economico-socială<sup>22</sup>, poziție ce se va înrăutăți la finalul lui 1999 (United Nations 2001, 11).

Regimul comunist lăsase în urmă și o „dezalfabetizare economică” la nivelul populației, o economie ce nu putea face față economiei mondiale (prăbușirea CAER și pierderea unor piețe de desfacere a exporturilor) și absența premiselor instituționale care să poată face producției și a nivelului de trai nu au fost însoțite de reforme suficient de rapide și de profunde pentru a conduce relativ repede la o redresare economică, așa cum s-a întâmplat în alte țări postcomuniste<sup>23</sup>.



Tabel 1.

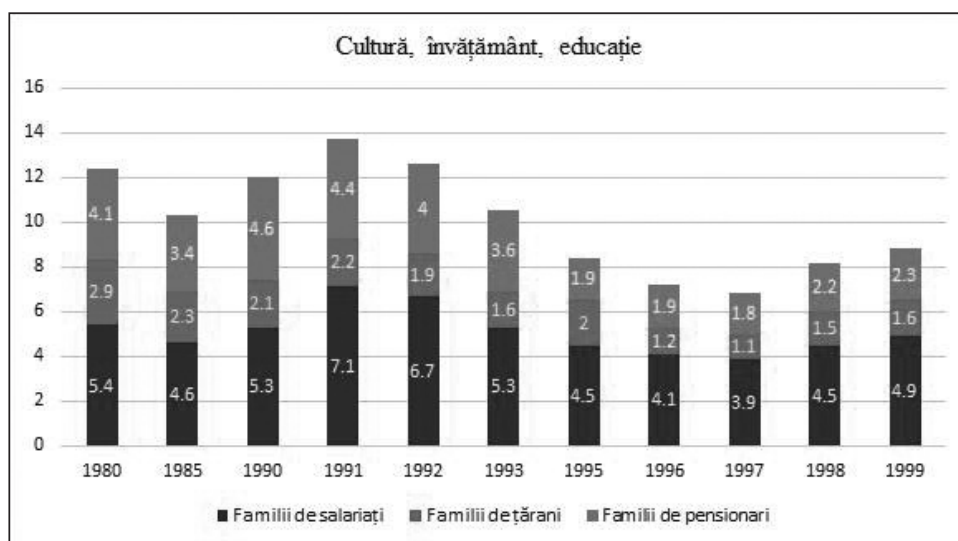
Sursa: Cătălin Zamfir, *O analiză critică a tranziției*<sup>24</sup>



Tabel 2. Sursa: Academia Română, Institutul de Cercetare a Calității Vieții<sup>25</sup>

Puterea de cumpărare se prăbușise (Tabelele 1 & 2), inflația, șomajul<sup>26</sup> (Tabel 4) erau în creștere în prima jumătate a noii decade. În anul 2000, numărul locurilor de muncă salariate s-a redus la aproape jumătate față de 1989 (Zamfir, 50), iar incapacitatea statului de a mai deservi categorii sociale întregi erodează încrederea populației<sup>27</sup> în măsurile statului și în procesul „tranzitiei”. Inegalitatea socială, măsurată prin indicatorul GINI, crește de-a lungul decadei (Zamfir, 48), aducând cu sine nu doar diferențe de venituri, ci și diferențe de acces la servicii de bază (de sănătate, cultură, educație) (United

Nations 2001, 19), adică tocmai acele bunuri publice de care nimeni nu ar trebui să fie lipsit pentru a beneficia de oportunitățile de bază în viață. Pentru a ilustra precarizarea consumului de cultură și educație, asociat, printre altele, și cu nivelul accesului la ele, putem să ne uităm la procentul ce le este dedicat din cheltuielile pe gospodărie din 1990 încolo (cf. Tabel 3). Vom observa că după o creștere în 1991, urmează o pantă descendentă până în 1998, iar valorile din 1990 nu vor fi atinse decât după anul 2000.

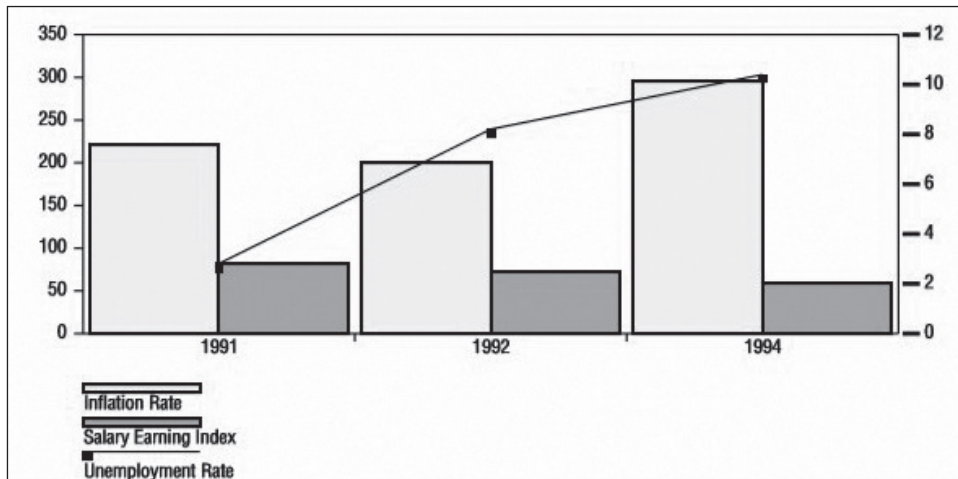


Tabel 3. Structura cheltuielilor de consum per gospodărie, în procente (Comisia Națională pentru Statistică, 1994, 1998, 2000)

În ceea ce privește cartea, primii trei ani de post-comunism reduc numărul de librării și papetării de la 2.278 în 1989, la 1.435 în 1993 (Comisia Națională pentru Statistică 1994). Alte sectoare de consum cultural au fost

și mai afectate, de exemplu cinematografele, numărul lor scăzând de la 5.433 în 1989, la 1.470 în 1993 și 321 în 1999 (Comisia Națională pentru Statistică 2000).





Tabel 4. Trend inflație, putere de cumpărare și șomaj (1990-1994), (United Nations 2001, 27)

Aceste aspecte nu sunt importante doar pentru că reflectă niște condiții materiale care afectau nivelul general de consum și, prin urmare, implicit și pe cel al bunurilor culturale precum cartea, ci și pentru că „ceea ce oamenii cred și simt este influențat nu numai de ceea ce ei dețin, de capitalul pe care îl au, dar, în același timp, influențează diferitele forme de capital”<sup>28</sup>. Deprimarea puterii de cumpărare este doar un impediment material temporar. Dar sărăcia, neîncrederea socială, percepția faptului că lucrurile merg în direcția greșită<sup>29</sup> pun sub semnul întrebării utilitatea anumitor strategii de viață și practici sociale, resetând orizontul de posibilități și oportunități, adică tocmai terenul în care lectura poate fi un factor diferențiator.

În 1989, gradul de sărăcie era de 7%. În 1994, gradul de sărăcie, în funcție de metodologia folosită, era între 22%-39%. Un al doilea val de sărăcie început în 1997 va ridica rata sărăciei la 42% în 1999, iar sărăcia extremă se va dubla în același interval. Sărăcia, după cum arată Amartya Sen<sup>30</sup>, trebuie „privită mai degrabă ca *privare de capacitățile de bază* (s.n.) decât ca o simplă insuficiență a venitului”. Cu alte cuvinte, sărăcia nu dispare odată cu dimensiunea ei economică, efectele ei individuale, comunitare și sociale rezistând în timp. Sărăcia este mai degrabă o *cauză* a competențelor reduse de scriere și citire, nu un efect al acestora din urmă, iar ceea ce în mod obișnuit este atribuit competențelor literate depinde mai degrabă de condițiile sociale în care acestea sunt deprinse<sup>31</sup>.

Oportunitățile economice, libertățile politice, serviciile publice și condițiile generale ale unei societăți influențează ceea ce oamenii pot obține și motivațiile de a o face, iar acțiunile lor pentru a obține aceste lucruri vor influența la rândul lor instituțiile și libertățile de care se bucură. Vorbim, în ultimă instanță, de o multidimensionalitate a factorilor care puteau influența pozitiv/negativ decizia de investiție în

capitalul educațional/intelectual, de la poziția de status, la mediul familial, la percepția subiectivă a direcției economiei țării și până la aversiunea față de risc. Toate acestea puteau juca rolul de sponsori, încurajând sau descurajând lectura, dezvoltarea și oportunitățile de aplicare a competențelor literate. Iar jocul dintre percepția oportunităților sociale și facilitățile economice vor influența poziția pe care cartea avea să o ocupe în obișnuințele de consum ale populației.

Lectura și scrierea nu mai erau doar mijloace prin care se atinge un set de competențe cerute de nivelul de dezvoltare socială și economică, cum erau văzute în comunism, într-un cadru de dezvoltare tehnic relativ izolat de competitivitatea globală. Sub presiunea schimbărilor tehnologice și economice continue, ele devin și *scop*, fără o finalitate clară, căci nimeni nu știe cum vor arăta competențele literate minime peste câțiva ani. Posibilitatea convertirii lecturii/scrierii în forme de acces la capital (social, cultural, economic etc.), face din acestea o formă de *libertate*, iar îmbunătățirea lor, o formă de *dezvoltare*. Totuși, *libertatea de a realiza* (2004, 157), câștigată în urma revoluției, nu a venit cu opțiuni adecvate, care să antreneze păstrarea capacităților literate deja existente.

Procesul trecerii de la comunism la o societate liberală, în primii 10 ani de la revoluție, a definit în mod fundamental raportarea la carte și lectură ca practici sociale necesare în noua economie a cunoașterii, dar nu neapărat și facilitatoare de mobilitate socială, îmbunătățire a condițiilor de trai sau de conectare a efortului cu meritul, adică lucrurile cu care cartea (socialistă) era asociată în comunism. Astăzi, această complexitate, deopotrivă psihologică, socială, economică și politică a fost redusă ideologic la diagnostice pseudo-medice precum *analfabetismul funcțional*<sup>32</sup>, care propune un model *autonom* de diagnosticare, centrat pe competențele cognitive individuale, înzestrarea

fiecăruia; sau diagnostice de natură pseudo-socială, unde educația, care *nu* este sursă unică de competențe literate (Street 1995), îndeplinește rolul țapului ispășitor. Neîndoielnic că educația contează foarte mult în deprinderea competențelor literate fundamentale (citirea, scrierea, folosirea cifrelor) și că analfabetismul funcțional indică înspre un „ceva” real, nu imaginar. Dar educația nu are loc într-un vid social și economic, există un „înainte de” și un „după” educația formală, iar analfabetismul funcțional este întotdeauna o metrică relativă, ce-și schimbă valorile în funcție de chenarul cu care se măsoară – ceea ce era considerat suficient în urmă cu 30 de ani nu mai este în prezent – și reprezintă totodată o „viziune școlară a faptelor sociale”<sup>33</sup>.

Este foarte probabil că prima decadă de post-comunism a lăsat cicatrici adânci în corpul social și în valorile împărtășite de societatea românească. Cătălin Zamfir vorbește despre „dezagregare și degradare” socială, de „pasivizarea colectivității” și de un „cost psihologic de lehamite” (2004). Tita Chiper, într-un interviu din 2002, povestind despre dificultățile muncii de editor în perioada anilor 1990 spunea că nu existau instituțiile și reglementările legale care să le dea oamenilor sentimentul că-și pot face cariere în țară și că munca ei avea nevoie de „o doză de nebunie și încrâncenare”. Vintilă Mihăilescu menționează o „criză morală și identitară”, imediat înainte de a spune că ne-a lipsit și ne lipsește, în continuare, intelectualitatea critică la adresa societății și a puterii (2010). Peter Gross (2017) critica natura „cvasi-feudală” a instituțiilor post-comuniste și faptul că societatea românească era „nepregătită din punct de vedere cultural” pentru transformările ce urmau să aibă loc. Cartea și lectura trebuiau să re-socializeze, prin angajarea puterilor imaginației și a cunoașterii, o populație care își dorea să își schimbe modul de viață, care era pregătită de a învăța lucruri pe care nu le știa. Din acest punct de vedere nu exista nicio problemă – populația era pregătită pentru o serie de transformări și chiar și pentru sacrificiile cerute de acestea. Dar durata în timp a transformărilor, mediul tot mai politizat (în sensul negativ, de politicianism, oportunist), situația economică dificilă etc, erodau condițiile care să mențină determinarea, optimismul și speranța. Deși am menționat că scăderea puterii de cumpărare nu putea influența decât într-o manieră temporară consumul de carte, în situația percepției unei degradări continue a vieții, economicul era, totuși, reperul primar de măsurare a calității vieții. Iar lectura, sub toate speciile ei, trebuie să aibă parte de niște condiții speciale pentru a fi preluată și păstrată în viața oamenilor. Din acest punct de vedere ea nu este atât o abilitate individuală, cât un tip de resursă la care avem sau nu acces și în funcție de condițiile materiale în care trăim.

Economic și material, prima decadă post-decembristă a reprezentat o înrăutățire a situației majorității românilor, cu efecte certe asupra felului în care și-

au raționalizat și explicat ce fel de acțiuni îi vor putea ajuta să depășească complexitățile prezentului. Pentru un număr ridicat dintre ei, dintre cei afectați de disponibilizări, după retrocedarea terenurilor agricole, finalizată în procent de 80% în 1994 (United Nations 2001, 5), aceasta va însemna reîntoarcerea în mediul rural, unde vor încerca să supraviețuiască din agricultura de subzistență și economia informală. Între 1990 și 1999, procentul populației urbanizate a României a crescut numai cu 1%, de la 54% la 55% (2001, 8), în schimb rata migrației dinspre urban spre rural crește de la 2,5 per mia de locuitori la 7,7, peste procentul migrației dintre rural spre urban, care în 1998 scăzuse la 4,9, de la 10,7 per mia de locuitori (2001, 62).

Migrația internă dinspre urban spre rural va produce efecte secundare neașteptate. Pentru că statul român se va retrage, administrativ și financiar, din mediile rurale, încă din primii ani de după revoluție – sub presiunile externe de descentralizare a administrației și eșecul statului român de a crea un cadru în care descentralizarea să nu însemne simplă demantelare administrativă, fără a pune ceva în loc –, mediul rural va fi cel mai afectat la nivelul infrastructurii culturale, educaționale și economice. Mecanismele care puteau garanta funcționarea aparatului birocratic la un anumit nivel de raționalitate, coerență și structură, odată dispărute, lasă loc liber inserării de diverși interpuși ai celor cu relațiile politice potrivite, precum și a transformării câmpului birocratic într-un teren de joc în care fiecare era pentru sine (și ai săi). Debirocratizarea aparatului de stat, prin urmare, nu era, în sine, un lucru bun, care să fi făcut din stat un actor mai suplu și mai agil în acțiunile sale de protecție a bunurilor publice și a economiei. Efectul a fost tocmai erodarea structurilor care îi permiteau statului să extragă informații, să asigure respectarea legilor și capacitatea de decizie coordonată și continuă. Cătălin Augustin Stoica (2018) este și mai critic, arătând că România avea, în mod consistent, o birocrație mai coruptă și mai slabă decât statele din jurul ei, de-a lungul anilor 1990, și un nivel de *captură a statului* (influențare de către firme private a legislației și a aplicării legii prin intermediul protecției politice și mituirea demnitarilor publici), în medie dublă față de țări precum Polonia sau Ungaria.

Reîntoarcerea în rural reprezentase pierderea încrederii în progresul economic al țării, în capacitatea statului de a lua decizii de interes public și în competența actorilor politici de a acționa pentru binele general. Mai însemnase și pierderea contactului cu producția culturală, concentrată în mediile urbane, și cu majoritatea formelor de acces la ea. Pentru cea mai mare parte a societății românești din anii 1990, valorile sociale dominante erau, astfel, cele legate de supraviețuire, dominate de neîncredere în semeni și în instituții<sup>34</sup> (Inglehart 2019). Unde să mai fie loc și pentru cultura creatoare?



## Note:

1. Macrea-Toma denumeste drept *productiviste* politicile culturale ale cărții din timpul lui Ceaușescu, unde numărul de cărți publicate anual de către fiecare autor și numărul de cărți citite *per capita* indicau racordarea câmpului literar la progresul economic al celorlalte industrii. Vezi Ioana Macrea Toma, *Privilighenția* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009).
2. Jean-Francois Lyotard, *Condiția postmodernă* (Cluj-Napoca: Idea, 2003).
3. Amartya Sen, *Dezvoltarea ca libertate* (București: Editura Economică, 2004).
4. Sintagma *competențe literate* cuprinde trei sensuri principale: a) se referă la abilitatea de a citi, de a scrie și de calcul, b) se referă la procesul de achiziție a acestor abilități și c) se referă la utilizările lor practice – vezi Agneta Lind, *Literacy for All: Making the Difference* (Paris: UNESCO, 2008). Competențele literate sunt, astfel, atât abilități cognitive, cât și abilități practice, fiind deopotrivă determinate la nivel individual și social. În acest articol, mă voi concentra pe al treilea înțeles al sintagmei, în speță cel de utilizare practică a competențelor literate pre-existente în contextul post-89.
5. Deborah Brandt, *Literacy in American Lives* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
6. Peter Gross (2017) și Murgescu (2010, 456) vorbesc despre o „dezalfabetizare economică” și politică.
7. Tracy Lindholm, Sandra Virtue, Tzeng Yuhtsuen, Paul van den Broek, „Fluctuations in the Availability of Information during Reading: Capturing Cognitive Processes Using the Landscape Model”, *Discourse Processes: A Multidisciplinary Journal* 37, nr.2 (2004): 165-86.
8. Andrew Elfenbein, *The Gist of Reading* (Stanford: Stanford University Press, 2018), 89.
9. În comunism, lectura viza „organizarea” moral-ideologică a individului și înscrierea acestuia pe un parcurs tehnic-vocațional. După Revoluție, lecturii îi este șubrezită funcția morală – se poate publica *orice* odată cu dispariția cenzurii –, iar impactul politicilor de privatizare asupra industriei românești va antrena o treptată dispariție a cărții tehnice și de specialitate. Cartea va continua să reprezinte o sursă de informații și de cunoaștere, dar într-un mediu economic și social profund diferit, unul în care cartea era doar *o media printre medii*.
10. Deborah Brandt, *Literacy*, 62-71.
11. *Ibid.*, 188.
12. Dumitru Sandu, *Spațiul social al tranziției* (Iași: Polirom, 1999).
13. Suntem de acord cu perspectiva elaborată de către economistul Amartya Sen: „problema inegalității capătă de fapt dimensiuni mult mai mari pe măsură ce atenția este schimbată de la inegalitatea veniturilor către inegalitatea *distribuției libertăților fundamentale și a capacităților*” (Amartya Sen, *Dezvoltarea*, 159). Inegalitatea dintre rural și urban a constat, în principal, dintr-o inegalitate de oportunități și de libertăți (sănătate, educație etc), punând bazele polarizării sociale din prezent.
14. Cartea a îndeplinit un rol de arbitraj și în perioada comunistă. Este vorba aici, mai degrabă, despre o reasezare în câmpul cultural a sponsorilor competențelor literate. Statul își auto-dizolvă o serie de funcții, permițând claselor intelectuale ocuparea unui teritoriu foarte vast și (re)construcția noilor repere culturale. Pentru o perspectivă recentă asupra reconstrucției de către intelectuali a reperelor culturale în primii ani de post-comunism, vezi articolul Adrianei Stan și a lui Cosmin Borza „Deetatization of Culture, Privatization of Politics. The Case of the Publishing Houses in Postcommunist Romania” *STUDIA POLITICA* XX, nr. 3 (2020), 382-397.
15. Marius Lazăr, „Writers, Intellectuals, Politics: The Transformation of the Cultural Field in Post-Communist Romania.” *STUDIA UBB SOCIOLOGIA* LX, nr. 1 (2015): 125-49; p. 137.
16. „Sponsorii introduc și instabilitate în valoarea nivelului de competențe literate ale oamenilor. Pe măsură ce diverși sponsori apar și dispar, și pe măsură ce potențialul lor crește și scade, parte a competiției politice și economice, la fel și posibilitățile celor pe care îi sponsorizează, atât în termeni de oportunitate pentru deprinderea competențelor literate cât și pentru valoarea unor abilități literate particulare”. Deborah Brandt, *Literacy*, 27.
17. Odată cu prestigiul lor social, se va eroda treptat și entuziasmul necritic pentru capitalism și piață liberă nereglementată. Găsim o tratare a relației dintre cele două la Teodora Dumitru, „De la anticomunism de principiu la anticapitalism pragmatic: presa literară românească între 1990 și 1993”, *TRANSILVANIA*, nr. 3 (2019), 1-7.
18. Sintagma a fost folosită de către Ion Ianoși, cunoscut profesor de estetică și filosofie, pentru a se referi la primii ani de post-comunism. Vezi Ion Ianoși, *Ideii inoportune* (București: Cartea Românească, 1995).
19. Serie istorică de date a Fondului Monetar Internațional, accesată în data de 10.05.2020, disponibilă la : [https://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2018/01/weodata/weorept.aspx?pr.x=38&pr.y=7&sy=1980&ey=2023&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&c=968&s=NGDP\\_RPCH,PPPGDP,PPPPC,PCPIPCH,LUR,GGXWDN\\_NGDP&grp=0&a=#cs3](https://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2018/01/weodata/weorept.aspx?pr.x=38&pr.y=7&sy=1980&ey=2023&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&c=968&s=NGDP_RPCH,PPPGDP,PPPPC,PCPIPCH,LUR,GGXWDN_NGDP&grp=0&a=#cs3). Vezi și Bogdan Murgescu, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)* (Iași: Polirom, 2010), 467.
- \* IAV cumulează veniturile salariale și pe cele sociale (pensii, alocații pentru copii, ajutoare de șomaj, ajutoare sociale). Între 1995 și 2001, acestea reprezentau peste 60% din venituri.
20. Mariana Stanciu, „Consumul populației din România în ultimele două decenii”, *Calitatea vieții XXI* (2010), 261.
21. Constantin Grigorescu, *Nivelul dezvoltării economico-sociale a României în context european* (București: Expert, 1993), 154.

22. HDI – Human Development Index este calculat în baza indicatorilor: speranța de viață la naștere, rata de alfabetizare a adulților, numărul mediu de ani de școală pe adult, PIB real/locuitor ajustat la paritatea puterii de cumpărare (dolari). HDI nu este un construct absolut, însă este un indicator util, alături de alți factori, în determinarea unor tendințe. În cele mai multe cazuri, o relație de convergență între un HDI mare și GDP per capita ridicat indică o populație mai bine educată și mai sănătoasă decât cele cu HDI/GDP scăzut. Un HDI care înaintează lent nu poate hrăni o dezvoltare economică agilă și consistentă, reversul fiind adevărat la rândul lui. Oricum, relevanță nu e avuția, propriu-zisă, cât ceea ce se face cu ea. Iar aici, statul român a greșit cel mai mult. Vezi Constantin Grigorescu, *Nivelul*, 127.
23. Murgescu, *România și Europa*, 465-68.
24. Cătălin Zamfir, *O analiză critică a tranziției* (Iași: Polirom, 2004), 49.
25. Academia Română, Institutul de Cercetare a Calității Vieții. <https://acad.ro/SARS-CoV-2/doc/do2-PoliticiProtectieSociala.pdf>. Accesat la 10.03.2021.
26. Datele oficiale plasau șomajul la 10% din totalul populației active, dar din evidențele Oficiului pentru Șomaj ieșiseră încă 800.000 de oameni, aproape dublând cifra oficială. Vezi Alina Mungiu, *Români după '89* (București: Humanitas, 1995), 104.
27. Doar învățământul, mass-media și armata, dintre instituțiile politice fundamentale, se bucurau de o încredere ce depășea 50% în 2003, în urma a trei ani de creștere economică și de îmbunătățire a nivelului de încredere față de perioada 1997-2000 (2004, 53). Este evident că procesele de disoluție a formelor de viață, a constructelor sociale și ale încrederii nu își revin odată cu repornirea economiei, având un orizont temporal de eficacitate mai degrabă generațional.
28. Dumitru Sandu, *Spațiul social al tranziției* (Iași: Polirom, 1999), 65.
29. Odată cu criza din 1997, numărul celor care credeau că tranziția mergea în direcția cea bună, scade de la 48% la 23% în anul următor și nu va mai ajunge niciodată la același nivel din perioada cercetată (1996-2003); vedem o creștere de la 28% la 48%, 1996 versus 1997, după victoria Convenției Democrate și după ce 1996 fusese un an cu creștere economică. Vezi Cătălin Zamfir, *O analiză critică*, 37.
30. La Amartya Sen (p. 119), libertatea este scopul principal al dezvoltării ca „proces integrat de extindere a libertăților fundamentale”. Din această perspectivă, nici perioada comunismului și nici prima decadă post-comunistă nu au oferit cele mai bune condiții de dezvoltare a capacităților individuale – în primul caz, în special din cauza naturii autoritare a regimului, iar în al doilea caz, din cauza privațiunilor de natură economică.
31. Brian Street, *Social Literacies* (New York: Routledge, 1995), 26-29.
32. Analfabetismul funcțional apare ca subiect public (deci politic) în Europa, în anii 1980 și este importat la noi via Franța.
33. Bernard Lahire, „Discours Sur l'illettrisme et Cultures Écrites. Remarques Sociologiques Sur Un Problème Social”, în *L'Illettrisme En Questions*, ed. J. Besse, M. de Gaulmyn, D. Ginet, și B. Lahire, 59-75. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1992.
34. Pentru Inglehart, sociolog cunoscut pentru crearea *World Values Survey* și a *Eurobarometrului*, exponent al teoriei evoluției culturale, factorii economici preced și favorizează schimbarea orientărilor de valoare.

## Bibliography:

- Brandt, Deborah. *Literacy in American Lives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Chiper, Tita, and Gabriela Omăt. “Temeinicia – profesie nespectaculoasă” [Consistency – The Unspectacular Profession]. *Dilema*, no. 475 (2002).
- Comisia Națională pentru Statistică. *Anuarul Statistic al României* [Statistical Yearbook of Romania]. București, 1994.
- Comisia Națională pentru Statistică. *Anuarul Statistic al României* [Statistical Yearbook of Romania]. București, 2000.
- Dumitru, Teodora. „De la anticomunism de principiu la anticapitalism pragmatic: presa literară românească între 1990 și 1993” [From Principled Anti-Communism to Pragmatic Anti-Capitalism: The Romanian Literary Press Between 1990-1993]. *Transilvania*, nr. 3 (2019): 1-7.
- Elfenbein, Andrew. *The Gist of Reading*. Stanford: Stanford University Press, 2018.
- Grigorescu, Constantin. *Nivelul dezvoltării economico-sociale a României în context european: 1989* [The Level of Social and Economic Development in Romania in European Context: 1989]. București: Editura Expert, 1993.
- Gross, Peter. “Modificări spectaculoase, dar puține schimbări în presă” [Spectacular Modifications, Yet Few Changes in the Press]. In *România postcomunistă* [Post-communist Romania], edited by Lavinia Stan and Diane Vancea, 153-72. Iași: Polirom, 2017.
- Ianoși, Ion. *Ideii inoportune* [Inopportune Ideas]. București: Cartea Românească, 1995.
- Inglehart, Ronald F. *Evoluția Culturală* [Cultural Evolution]. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2019.
- Lahire, Bernard. “Discours Sur l'illettrisme et Cultures Écrites. Remarques Sociologiques Sur Un Problème Social.” In *L'Illettrisme En Questions*, edited by J. Besse, M. de Gaulmyn, D. Ginet, and B. Lahire, 59-75. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1992.
- Lazăr, Marius. “Writers, Intellectuals, Politics: The Transformation of the Cultural Field in Post-Communist Romania.” *STUDIA*



- UBB *SOCIOLOGIA* LX, no. 1 (2015): 125–49.
- Lind, Agneta. *Literacy for All: Making a Difference*. Paris: UNESCO, 2008.
- Lindholm, Tracy, Sandra Virtue, Tzeng Yuhtsuen, and Paul van den Broek. “Fluctuations in the Availability of Information during Reading: Capturing Cognitive Processes Using the Landscape Model.” *Discourse Processes: A Multidisciplinary Journal* 37, no. 2 (2004): 165–86. <https://eric.ed.gov/?id=EJ682765>.
- Lyotard, Jean-Francois. *Condiția postmodernă* [The Postmodern Condition]. Cluj-Napoca: Idea, 2003.
- Macrea-Toma, Ioana. *Privilighenția* [Privilligentsia]. Cluj-Napoca: Casa Cărți de Știință, 2009.
- Mihăilescu, Vintilă. “Nu Prea Avem Intellectualitate!” *Adevărul*, 2010. Online: [https://adevarul.ro/news/societate/vintila-mihailescu-nu-intelectualitate-1\\_50ae9e327c42d5a6639e7a4f/index.html](https://adevarul.ro/news/societate/vintila-mihailescu-nu-intelectualitate-1_50ae9e327c42d5a6639e7a4f/index.html). Accessed February 2021.
- Mungiu, Alina. *Românii după '89* [The Romanians after 1989]. București: Humanitas, 1995.
- Murgescu, Bogdan. *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)* [Romania and Europe. The Accumulation of Economic Gaps]. Iași: Polirom, 2010.
- Sandu, Dumitru. *Spațiul social al tranziției* [The Social Space of Transition]. Iași: Polirom, 1999.
- Sen, Amartya. *Dezvoltarea ca libertate* [Development as Liberty]. București: Editura Economică, 2004.
- Stan, Adriana și Borza, Cosmin. „Deetatization of Culture, Privatization of Politics. The Case of the Publishing Houses in Postcommunist Romania”. *STUDIA POLITICA* XX, nr. 3 (2020), 382–397.
- Stanciu, Mariana. “Consumul populației din România în ultimele două decenii” [Romanian Population’s Consumption in the Last Two Decades]. *Calitatea Vieții XXI* (2010).
- Stoica, Cătălin Augustin. *România continuă*. București: Humanitas, 2018.
- Street, Brian V. *Social Literacies*. New York: Routledge, 1995.
- United Nations. “A Decade Later: Understanding the Transition Process in Romania.” *UNDP*, 2001.
- Zamfir, Cătălin. *O analiză critică a tranziției* [A Critical Analysis of Transition]. Iași: Polirom, 2004.

# PANAIT ISTRATI, TREIZECI DE ANI ZIARIST

---

**Andrei CRĂCIUN**

Universitatea din București, Facultatea de Științe Politice  
University of Bucharest, Faculty of Political Sciences  
Personal e-mail: craciun.iulian-andrei@fspub.unibuc.ro

---

PANAIT ISTRATI, THIRTY YEARS AS A JOURNALIST

**Abstract:** The Romanian-born writer Panait Istrati was, for three decades, also a journalist. His legacy as a reporter, investigative journalist and an outraged, but lucid columnist is almost unknown – ignored however, in France and in Romania as well. Panait Istrati was one of the most successful French language authors in the first half of the 20th century. He was also one of the pioneers in challenging communism. The roots of this becoming can be found in his journalism. This study is based on 294 texts that Panait Istrati published in the written press in Romania, France, Soviet Union and other countries, from 1906 to his death, in 1935.

**Keywords:** Panait Istrati, communism, Soviet Union, journalism, Romain Rolland.

**Citation suggestion:** Crăciun, Andrei. “Panait Istrati, treizeci de ani ziarist”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 21-27.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.03>.



Scriitorul Panait Istrati (1884-1935) a fost vreme de aproape treizeci de ani și ziarist. Nu un publicist ocazional, un editorialist oarecare, ci un jurnalist redutabil, care trei decenii a scris, în română și în franceză, în gazetele timpului său texte de impact. A publicat opinii, numeroase note de călătorie, dar și reportaje și chiar investigații. A debutat în 1906, ca gazetar socialist militant, iar ultimul său text a fost publicat în martie 1935, cu doar două săptămâni înainte de moarte, în „Cruciada Românilor”, o publicație înființată de Mihai Stelescu, fosta mână dreaptă a liderului legionar Corneliu Zelea Codreanu, conducătorul „Gărzii de Fier”.

Marginalizat de presa importantă din România, în căutarea unei tribune de unde să le vorbească direct mai ales tinerilor, frământat de preocupări politice (deși nu mai adera la nimic), Panait Istrati a scris unsprezece articole pentru „Cruciada Românilor”. Reușește nu doar să nu cadă în păcatele extremei drepte, ci și să țină, prin exemplul său, întreaga conduită a publicației într-un relativ echilibru deopotrivă anticomunist și antifascist. Scriitorul a anunțat de la primul text pentru această publicație (apărut pe 20 decembrie 1934, cu titlul „Scrisoare deschisă... către dreapta”) că se va

despărți de „cruciați” la primul derapaj antisemit. Când acesta a apărut, Istrati nu a pus punct colaborării, dar l-a condamnat în paginile „Cruciadei”, ca un ultim „avertisment” față de foștii „gardisti”. Acest lung și complicat parcurs publicistic n-a fost suficient studiat, Panait Istrati fiind, de cele mai multe ori și pe nedrept, redus la dimensiunea operei sale literare.

Pentru a înțelege ce a însemnat, cum a evoluat și cum a fost receptat publicistul Panait Istrati trebuie să avem în vedere câteva detalii semnificative despre remarcabila sa biografie și coerența uimitoare a gândirii sale politice. El s-a născut la Brăila, a făcut patru clase (în șase ani, fiind de două ori exmatriculat în clasa întâi, fiindcă refuza să frecventeze cursurile) în același oraș, la 12 ani a intrat „la stăpân”, la un prăvălier și cârciumar grec. Crescut doar de mama sa, Joița Istrate, spălătoreasă, Panait (pe care, în acte, îl chema Gherasim) a rămas fără tată înainte să împlinească un an. Destinul tatălui său, contrabandistul grec Gherasim Valsamis, nu este lămurit. Panait Istrati a acreditat varianta că a murit pe când el avea doar nouă luni. Există însă suspiciuni rezonabile cu privire la această variantă.

Memache Valsamos-Tănăsescu acreditează, în urma



unei anchete efectuate pe cont propriu, varianta că Valsamis pur și simplu și-a părăsit nevasta și fiul și a continuat să trăiască nu departe de Brăila, întâi la Galați, apoi la Buzău. Panait Istrati nu ar fi aflat niciodată că mai este în viață, deși tatăl său ar fi muncit la un moment dat chiar în Brăila, fiind pontator la descărcarea vapoanelor și vagoanelor și membru al sindicatului muncitorilor portuari, în care Panait era o figură marcantă! Ba mai mult, el, Memache, ar fi fost de asemenea fiu al lui Valsamis, deci frate cu Istrati.<sup>1</sup> Conform lui Memache, tatăl său și al lui Panait ar fi murit în 1929.

Cert este că, rămas fără ocrotirea unui părinte, Panait Istrati a fugit de la stăpân și a oscilat între meserii de periferie, fără să se poată statornici în vreuna. După ce a fost băiat de prăvălie, ajutor de teșgetar, ajutor de plăcintar, muncitor la o fabrică de frânghii, docher și chiar salahor în Portul Giurgiului, chelner sau paznic, a reușit totuși să-și facă o oarecare faimă ca zugrav – aceasta era meseria la care se întorcea de fiecare dată când rămânea fără nicio altă variantă. Până la sfârșitul vieții avea să adune cam trei duzini de profesii. Printre altele, a mai fost și fals boxer amator (lua bătaie în meciuri trucate) în Grecia, lăcătuș și mecanic la Garajele Peugeot din Geneva și căldărar și servitor într-un spital din București, fecior în casă la un avocat, om-panou pentru reclame în Egipt, actor stradal de pantomimă în Damasc, zidar sau lucrător la terasamente, vopsitor de tractoare, tractorist, vânzător de ochelari, ajutor de librar pe Coasta de Azur și fotograf ambulant în Nisa și împrejurimi.

Totuși, în nicio altă profesie, Panait Istrati n-a mai fost la fel de activ vreme de treizeci de ani. Nu e greșit să spunem că, de fapt, toată viața a fost (și) ziarist. Gazetăria l-a apropiat pe Panait Istrati de cunoașterea feței nefardate a lumii, ziarele i-au servit și ca ucenicie în arta scrisului, i-au șlefuit stilul și i-au încurajat sinceritatea cu orice preț. Unul dintre cei mai redevabili istratologi din România, Mircea Iorgulescu, este de părere că Panait Istrati de fapt s-a comportat în toți anii săi de presă ca un scriitor care doar folosește gazetele ca pe tribune, așadar că a avut vocea (și conștiința, atitudinea) unui scriitor implicat în treburile cetății cu mult înainte de primele sale încercări literare.<sup>2</sup> Este o teză care intră totuși în contradicție cu primul deceniu de publicistică al lui Panait Istrati, când acesta se folosește de armele gazetăriei, nu ale literaturii, pentru a atrage atenția asupra nedreptăților la care este martor. Mai concret, Panait Istrati scrie anchete, nu eseuri.

În presă, Panait Istrati debutează la doar douăzeci și doi de ani, în „România muncitoare”, oficiosul mișcării socialiste din Vechiul Regat. Era noiembrie 1906. Primul său articol purta titlul „Hotel Regina”. Nu e deloc un text lipsit de importanță, fiindcă el îl anunță deopotrivă pe revoltatul Panait Istrati și pe scriitorul Panait Istrati, cele două fețe ale aceluiași artist, care în 1929, a avut curajul să condamne bolșevismul sovietic, să înceapă procesul

renunțării la credința sa comunistă, să se despartă de toți marii săi prieteni, să își piardă statutul în Franța, să se întoarcă în România, unde a fost marginalizat și a murit sărac și abandonat de vechii săi camarazi. S-a stins la nici cincizeci și unu de ani, în Sanatoriul de tuberculoși de la Filaret.

Debutul brăileanului se petrece în contextul în care era angajat ca paznic la un hotel de pe litoralul românesc, unde asistă la o nedreptate suferită de un chelner (Apostolescu) din partea patronului (Schwartz), care îl concediază abuziv, nu înainte de a-l fi „scăldat într-o adevărată baie de palme” și a-l fi „limpezit în pumni”: „Tânărul Istrati se naște ca jurnalist dintr-un impas; a ajuns la capătul puterii de a suporta. Nu poate (sau nu mai poate: gata, paharul s-a umplut!) să rămână calm ori să tacă, nu mai poate să asiste nepăsător la acest imund spectacol care e viața oamenilor din jur – nedreptăți, umilințe, minciuni, corupție, mizerie, demagogie. Îl dor toate durerile lumii. Un teribil *Destul!* răsună (...). De aceea scrie – exasperat, îndârjit, violent, cu o furie aspră și impetuoasă: pentru a protesta”<sup>3</sup>. Reprezentativ pentru Istrati este că trimite acest text către „România muncitoare” fiind încă angajat la respectivul hotel! „Cele de mai sus le scriu și subscriu fără teamă, chiar fiind în serviciu în acest local, garantând de exactitatea celor spuse chiar când cineva i-ar arunca în nas această foaie”<sup>4</sup>. Ce înseamnă, de fapt, acest comportament?

„Scrișul e, așadar, un act de revoltă: o *insurgență* contra acestei lumi putrede și înăbușitoare, unde nu poți supraviețui decât prin adaptare și complicitate. În articolele tânărului Istrati nu se exprimă, pur și simplu, o atitudine, nu se transcrie un punct de vedere și nu se consemnează o anumită poziție – ci *se dă curs* unei atitudini, unui punct de vedere, unei anumite poziții. Răzvrătit, textul însuși constituie o răzvrătire”<sup>5</sup>.

Acesta este un comportament tipic istratian. Panait Istrati este, de la început până la sfârșit, un intransigent etic. El nu acceptă niciun fel de compromis în materie de integritate etică și este uluit să descopere aplecarea spre mică înțelegere balcanică și în lumea presei, pe care – naiv – și-o imagina curată.

Devenit tot mai influent în mișcarea socialistă (rolul său nu a fost deloc unul marginal, fiind un apropiat al celor mai importanți oameni de stânga ai epocii, de la Cristian Racovski, Dobrogeanu-Gherea, Ștefan Gheorghiu la Alecu Constantinescu și Gheorghe Cristescu), Panait Istrati ajunge să fie racolat de C. Mille drept corespondent al publicațiilor sale la Brăila. Practic, Panait Istrati, care deja își făcuse un nume la „România muncitoare” intră la începutul lui 1910 în gazetăria importantă din Vechiul Regat. Nu mai scria la o publicație marginală, pe care abia dacă o citeau proletarii, ci avea tribună deschisă la „Dimineața” și „Adevărul”, ziare de mare tiraj. Istrati îi datora lui Mille mai mult decât această colaborare,

îi datora inclusiv faptul că acesta (care era și avocat) îl scosese din pușcărie în 1909, când fusese brăileanul arestat tot pentru activitățile sale socialiste. Dar în cel mai scurt timp între cei doi se va produce o despărțire zgomotoasă. Istrati investighează un caz de abuz sexual în care era implicată o față bisericească, iar Mille nu îi publică ancheta, în urma unei înțelegeri cu ierarhi importanți din Biserica Ortodoxă Română. Istrati nu ezită să îi spună tot ce crede despre fățarnicia și tot își publică – într-un serial, după regulile și rigorii presei moderne – investigația, de data aceasta în „România muncitoare”<sup>6</sup>, gazeta mișcării de stânga, mișcare ce între timp se coagulase și într-un partid. La congresul reînființării unui partid de stânga în România, în ianuarie 1910, Istrati a fost printre secretarii congresului (!), ceea ce ne arată încă o dată rolul său deloc marginal între socialiști.

Între 1899 și 1910, în România nu a existat propriu-zis un partid de stânga, de la destrămarea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România (PSDMR), până la nașterea Partidului Social Democrat Român (PSDR). 1910 este și anul în care Panait Istrati atinge maturitatea publicistică. În acest an a scris despre muncitorii din Portul Brăilei (cum au fost cândva și cum erau la zi), a polemizat foarte agresiv cu Nicolae Iorga (cei doi vor polemiza încă două decenii, până la moartea brăileanului), a investigat faptele imorale și ilegale ale fețelor bisericești, a făcut o anchetă despre cum erau exploatați muncitorii din Portul Brăila, le-a scris scrisori deschise proletarilor, a făcut cronică unei mari greve muncitorești (cu 10.000 de participanți!) din Brăila. La această grevă, Istrati a avut un dublu rol: pe de o parte, în calitatea sa de secretar al sindicatului muncitorilor din port, a fost la conducerea acțiunii. Cinci mii de muncitori din port cu Istrati în frunte au mărșăluit pe străzile Brăilei (lor adăugându-li-se alte cinci mii de muncitori din alte ramuri economice ale orașului!). În calitatea sa de cronicar la „România muncitoare”, Istrati arată cu o luciditate extraordinară de ce greva nu a avut mai mult succes (de altfel, el avea să fie și arestat pentru o zi, în toiul evenimentelor). În același an, 1910, Istrati mai scrie despre viața grea a muncitorilor români (note care anunță reportajele lui Bogza din interbelic). Mai mult, i-a făcut un portret memorabil lui Cristian Racovski și a pledat pentru votul universal.

Între 1906 și 1916, publicistul Istrati a semnat (cu numele său sau cu pseudonime) 103 texte, cele mai multe în 1909-1910. Se întâmplă astfel, pentru că, din 1911, la ceea ce am putea numi apogeul tinerei sale cariere gazetărești, Istrati e în spitalul Filaret (unde avea să și moară peste alți 24 de ani), bolnav de tuberculoză. Iar în anii următori a oscilat între îndatoririle sale în mișcarea de stânga și hoinăritul prin Egipt (tot problemele de sănătate îl împing să caute clima blândă a orașului Cairo). Un moment de răscruce în această perioadă din viața și opera publicistică a lui Istrati este moartea prietenului

său Ștefan Gheorghiu, în martie 1914. Brăileanul era pe atunci la Paris, trimis de camarazii săi socialiști, îi oferea găzduire un cizmar, socialist și el, Gheorghe Ionescu. Se întoarce de urgență în România și începe să ia distanță critică de socialismul din țară, acuzându-și direct camarazii că n-au făcut aproape nimic pentru a-i salva viața lui Gheorghiu (care a murit la doar 35 de ani). Istrati se căsătorește cu văduva lui Gheorghiu, Janeta Maltus, propagandistă socialistă de origine evreiască, pentru a o pune la adăpost în contextul xenofob și antisemit din epocă. Mariajul va fi descris de Istrati drept „infernă” și nu va rezista, deși oficial n-au divorțat decât după pacea de la Versailles.

În 1916, brăileanul fuge în Elveția, pentru a se pune la adăpost de primul război mondial (din cauza problemelor sale de sănătate fusese declarat inapt pentru armată). Până în 1919, activitatea sa publicistică este suspendată. Atunci reapare în presă, dar ca ziarist de limbă franceză! Limbă pe care pretindea că o învățase singur în patru luni într-un sanatoriu de tuberculoși lângă Lausanne, doar cu un dicționar și citind marii clasici francezi. Scriindu-și în repetate ocazii autobiografia, Istrati exagerează pentru a-și întretine legenda de scriitor venit de nicăieri. În realitate, brăileanul era mult mai avansat în tainele limbii franceze, în trena prieteniei cu Mihail Mihailovici Kazanski, un rus misterios alături de care a hoinărit prin spațiul levantin timp de cinci ani, de la 1907 până când rusul s-a imbarcat pentru Odessa, grav bolnav de tuberculoză, unde cel mai probabil a murit. De asemenea, în 1913-1914, Panait Istrati a petrecut câteva luni la Paris, la cizmarul Gheorghe Ionescu, așa cum am mai precizat, iar relatările sale din presa muncitorească de la București arată că era încă de atunci capabil să citească fluent presa franceză și să se întrețină cu socialiști francezi. De asemenea, când s-a stabilit în Elveția a venit cu o brumă de avere (din lichidarea unei ferme de porci pe care o ridicase la Brăila), cheltuindu-și banii inclusiv pe lecții de pian. Mircea Iorgulescu ridică, de aceea, întrebarea: de ce nu ar fi luat Panait Istrati și lecții de franceză, dacă a luat lecții de pian? De asemenea, același Iorgulescu arată că încercările literare ale Istrati din anii războiului trădează deja cunoașterea limbii franceze<sup>7</sup>. Cert este însă că, de la debut până la sfârșit, franceza sa a avut nevoie de revizuirea unor „mâini prietene”. Unul dintre cei mai apreciați scriitori de limbă franceză din prima jumătate a secolului XX, Panait Istrati n-a știut de fapt niciodată bine gramatica limbii franceze! Un alt argument care ne împinge să credem că era mai avansat în cunoașterea francezei atunci când a venit în Elveția: cultura franceză era încă din adolescență cea spre care își îndrepta privirea și speranțele, e de presupus că își dorea să vorbească franceză la fel de mult cum își dorise să știe să cânte la pian, semne clare că și-a depășit condiția modestă. În plus, Istrati avea un talent nativ pentru învățarea limbilor străine, în adolescență, trăind în mediul multietnic din Brăila, era deja poliglot.





Știa românește și grecește și, în anii peregrinărilor sale, avea să învețe să se descurce și în turcă și în arabă. În plus, în cele șaisprezece luni cât a stat în URSS, începuse să deprindă, strict după ureche, limba rusă.

Istrati nu a renunțat niciodată în diversele variante de autobiografii pe care le-a scris la orgoliul că a învățat limba franceză fără să deschidă nicio carte de gramatică. Un fapt istoric este că în 1919 debutează publicistic în „La Feuille” din Geneva, gazetă care se definea de idei și avangardă și anunța pe frontispiciu că nu e afiliată niciunui partid. Liderul ei era Jean Debrit, jurnalist aflat în cercul pacifiștilor conduși de Romain Rolland. De fapt, revista geneveză era natural apropiată cercurilor de stânga. Panait Istrati debutează în limba franceză cu un text intitulat „Despre conferința *Un popor martir*”, publicat pe 24 mai, la rubrica „Parole à tous”, practic un spațiu rezervat scrisorilor trimise redacției<sup>8</sup>. Istrati asistase la Geneva la o conferință în care emisari români căutau simpatie pentru cauza recentei uniri a Transilvaniei cu Vechiul Regat (practic, ei căutau recunoașterea internațională a justificării a ceea ce românii vor numi, de atunci înainte, „Marea Unire”). Și acest prim text într-o gazetă de limbă franceză este tot un strigăt de revoltă. Pe Istrati îl revolta mitizarea istoriei recente, al cărei martor fusese: „*Martiriului transilvănenilor sub jugul maghiar*, invocat de conferențiarilor veniți de la București, Istrati le opune *veritabilul martiriu al poporului român sub jugul satrapilor români, suferințe necunoscute în istoria Europei moderne*. Căci, scrie el dezlănțuit, *regimul oligarhic maghiar, inclusiv persecuțiile și exploatarea, n-a întrecut niciodată în duritate regimul român de teroare*. (...) Și, continuă Istrati, *cei care cunosc cele două țări n-au văzut nicăieri în Transilvania colibe de trogloditi, zdrențăroși și pelagrosii pe care în România îi întâlnești la fiecare pas*. Este evocată, pe ton incendiar, firește, răscoala de la 1907, reprimată sângeros de *același Brătianu care vrea acum să-și schibe (sic!) părul* (...) Celor doi emisari (n.m. – preotul Vasile Lucaciu și Nicolae Petrescu-Comnen, viitor ambasador al României în Elveția) (...) le sunt aduse de asemenea grele reproșuri, celui dintâi pentru că făcuse campanie pentru intrarea României în război, iar celuilalt pentru că ținuse cândva la București conferințe împotriva socialiștilor. Articolul se încheie în registrul sarcasmului patetic, *toate frazele patriotice pe seama Transilvaniei le putem rezuma prin cea scăpată cândva de marele Jan Bratiano, tatăl actualului, care a spus într-o zi: Vreau Transilvania, dar fără transilvăneni!*”<sup>9</sup>.

De fapt, ceea ce nu uită Istrati este cum s-a ajuns la anul 1919. El nu vedea în România o țară câștigătoare, vedea altceva: că prețul de sânge fusese plătit în război de cei din clasa sa socială, în timp ce politicienii apăreau acum pentru a culege roadele unei conjuncturi norocoase. Acest fapt nu poate să-l tacă: „România intrase în marele război în august 1916, într-o ambianță de patriotică *bucurie contagioasă și colectivă* a străzii bucureștene, cu mari *urlete și urale* de însuflețire, cum scrie un memorialist.

Nu lipsiseră nici aici previziunile optimiste război scurt, deși ceea ce se întâmpla din 1914 pe fronturile europene ar fi trebuit să îndemne la oarecare prudență: premierul Ion I.C. Brătianu era convins că armata română va cucerii Transilvania în 15 zile. S-a întâmplat exact pe dos. La zece zile de la intrarea în război, armata română avea să sufere un dezastru de mari proporții, la Turtucaia (...) Toți istoricii, chiar și cei mai îndemnați de simțăminte (fals) patriotice să rotunjească socoteala, sunt de acord că prima cauză a catastrofei a fost starea mizerabilă a armatei. Explicațiile erau simple: corupție, minciună, incompetență, debandadă. Fondurile pentru înzestrarea armatei au mers în buzunarele politicienilor, furturile au fost acoperite cu sforăitoare declarații de patriotism, nepotismul și clientelismul politic au adus în funcții militare cheie nulițăi notorii. (...) Încât România a fost constrânsă să semneze o dezastruoasă pace separată, în primăvara anului 1918, pace prin care ceda în întregime Dobrogea, crestele Carpaților și făcea enorme cesiuni economice”<sup>10</sup>. Ce înțelegea, în fond, Istrati? „Dar nimeni nu a fost tras la răspundere și nimeni nu a plătit pentru dezastru. Prăbușirea imperiilor țarist și austro-ungar a făcut posibile declarațiile de unire ale Basarabiei, Bucovinei și Transilvaniei, ce aveau să fie ulterior omologate de tratatele internaționale de pace de la Paris. S-a încheiat un ciudat armistițiu cu memoria, catastrofa a fost uitată, de nu și mincinos prefăcută în victorie, iar vinovații au devenit eroi ai neamului și întemeietori de țară. În felul său, Istrati intuise această metamorfoză”<sup>11</sup>. Între 1919 și 1929, Panait Istrati a semnat 104 texte publicistice, în peste patruzeci de publicații din România, Franța sau Uniunea Sovietică. Este o activitate prodigioasă, diferită, totuși, destul de mult de prima etapă din gazetăria sa. După vara anului 1923, când cunoaște un succes răsunător cu publicarea unui fragment din *Chira Chiralina* în revista „Europe”, generos prefațat de Romain Rolland, care îl consacra drept un „Gorki balcanic”, statutul lui Panait Istrati se schimbă miraculos. *Chira Chiralina* cunoaște un succes răsunător și la publicarea în volum și peste noapte românul devine un scriitor la modă la Paris, bine primit și de cercurile de stânga, al căror patriarh era Romain Rolland, dar și dinspre dreapta. Și unii și alții văd în Panait Istrati altceva decât ceea ce este: îl confundă, așa cum scriitorul se temea, cu un povestitor oriental, când de fapt natura sa profundă era aceea a unei conștiințe revoltate, care căuta să dea mărturie despre nedreptatea din lume.

Panait Istrati, așadar, se socotește toată viața omul revoltat din publicistica sa, nu scriitorul cu tușe fantastic-orientale din *O mie și una de nopți*, cum greșit a fost asimilat după *Chira Chiralina*. Pentru un om atât de nestatornic în atâtea domenii ale vieții, Istrati este neverosimil de coerent cu sine, cu principiile sale, iar publicistica sa este oglinda în care se reflectă această consecvență morală. Om cu orientare politică de stânga, Istrati se convertește la bolșevism încă din iunie 1919,

când anunță într-un articol, „Tolstoism sau bolșevism”, publicat în „La Feuille” că este alături de revoluția rusă<sup>12</sup>. Această opțiune este încă o dată una sentimentală, dată fiind aprecierea pe care i-o purta lui Racovski. Iar acum fostul său tovarăș socialist era în fruntea Revoluției Bolșevice, alături de Lenin. Istrati credea în sinceritatea desăvârșită a lui Racovski și, astfel, extindea această credință asupra întregii Revoluții Ruse. Îi va lua mai bine de un deceniu să-și înțeleagă greșeala.

Devenit un scriitor la modă în toată Europa, Istrati ajunge în 1927 să fie invitat la aniversarea a zece ani de la Revoluția Socialistă din Octombrie. Era o invitație formal prilejuită de faptul că era în conducerea unei organizații de „Prietenii ai Uniunii Sovietice”. La acea oră, ambasador al URSS la Paris era chiar Cristian Racovski. Cu el va călători Panait Istrati către Moscova. Racovski tocmai era chemat înapoi în patria sovietelor, un prim pas către marginalizarea sa. De altfel, avea să sfârșească ucis din ordinul lui Stalin în epurările de la începutul anilor 1940. Cristian Racovski plătea prețul prieteniei sale cu Leon Troțki, după moartea lui Lenin principalul rival al lui Stalin. Tot prin influența lui Racovski, Istrati avea să privească URSS aproape ca un troțkist, oricum ca un opozant al bolșevicilor, dar în interiorul granițelor ideii revoluționare. Chiar și cartea sa de demascare a ororilor din URSS, *Spre o altă flacără*, publicată la Paris în octombrie 1929, cunoaște aceste limite. *Spre o altă flacără* era de fapt o trilogie, celelalte două volume, scrise de Victor Serge și Boris Souvarine, au apărut tot sub semnătura lui Panait Istrati. Logica era aceea de a-i proteja pe cei doi opozanți ai regimului stalinist. În plus, Istrati era la acea dată un nume, pe când ceilalți erau niște necunoscuți. Cartea scrisă de român purta subtitlul *După șaisprezece luni în Uniunea Sovietică. Spovedania unui învins*<sup>13</sup>. În limba română, această lucrare s-a consacrat cu titlul *Spovedania unui învins*, dar, în toată perioada comunistă, a fost interzisă, n-a putut fi citită decât după căderea regimului. *Spovedania...* a fost publicată în primele zile ale lui 1990, redându-i dimensiunea adevărată a lui Panait Istrati: aceea de om care a înțeles și a strigat înaintea tuturor marilor scriitori europeni încotro se îndreaptă comunismul sovietic. El s-a despărțit însă cu adevărat de bolșevism abia după campaniile abjecte de presă declanșate împotriva sa de către toată propaganda sovietică din Europa, mai ales din presa comunistoidă de la Paris, în 1929-1930-1931. Despărțirea definitivă de orice iluzie politică a consfințit-o tot într-un text publicistic: „Omul care nu aderă la nimic”, publicat în aprilie 1933<sup>14</sup>.

După consacrarea sa ca scriitor de succes, Istrati nu își schimbă stilul publicistic. Schimbarea, așa cum am subliniat, este că scrie de data aceasta de pe pozițiile unui om recunoscut internațional – scrie în continuare, aproape că scrie numai urlând, despre problemele clasei sociale din care provenea. Intră la fel de repede în polemici, și intră neîncetat, reușește să se certe cu câteva

duzine de critici, scriitori și gazetari din România. Caută permanent să fie recunoscut ca un scriitor român, chiar dacă de limbă franceză. În anii cât a călătorit în URSS, întâi ca invitat al guvernului sovietic, apoi ca prieten al sovietelor, a semnat numeroase adeziuni la cauza comunistă, publicate în presa din întreaga Uniune. Până la trezirea din iluzie, Istrati s-a socotit un bun comunist. Văzând, însă, n-a mai putut să tacă.

*Spovedania unui învins* este, de aceea, victoria unui examen de conștiință care l-a costat pe Istrati aproape totul: și-a pierdut prietenii (care erau în general comuniști), a pierdut sprijinul lui Romain Rolland (care între timp se convertea ireversibil la comunism, devenind chiar un dogmatic), și-a pierdut poziția socială din Franța, accesul la cele mai înalte tribune ale presei de stânga, a pierdut cititori și bani. S-a întors în România, sărac și hăituit de o campanie de calomnii în presă, condusă de agentul de propagandă Henri Barbusse, de la „Monde”. Cercul era închis: într-unul dintre primele texte pe care le semna în 1919 în „La Feuille”, Panait Istrati îi trimitea o scrisoare deschisă lui Henri Barbusse, care pe atunci nu era decât marele scriitor, autor al romanului *Focul*. Calomniile aveau să fie reluate la o intensitate crescută în anul morții lui Panait Istrati, 1935, pe fondul colaborării sale cu „Cruciada românismului”. Acuzațiile erau că acesta a fost colaborator al Siguranței (Securitatea interbelică) și că s-a convertit la fascism. Ambele erau demonstrabil false.

În 1929, după ce predă cartea despre URSS editorului său francez, Istrati vine în România și se consacră tot publicisticii! Mai exact merge la Lupeni, pentru o serie de reportaje ce aveau să demonstreze crimele guvernărilor împotriva minerilor. Era un gest simbolic prin care scriitorul-gazetar voia să-și reafirme poziția de luptător pentru cauza muncitorilor. Un lucru mai puțin cunoscut din acest deceniu publicistic al lui Panait Istrati este că acesta a fost foarte aproape de a fi inclusiv corespondent al unui ziar românesc („Universul”), la Jocurile Olimpice de Vară de la Paris, în 1924! De altfel, atitudinea lui în această perioadă este aceea a unui *freelancer* din mileniul al III-lea: se socotește un gazetar independent și, mereu strâmtorat financiar, caută să scrie reportaje cât mai vandabile, dar fără să renunțe la principiile sale etice. Până la urmă, colaborarea a căzut din cauza neînțelegerilor financiare între directorul Stelian Popescu și Panait Istrati, care n-a mai apucat să semneze decât câteva articole în „Universul”, inclusiv un reportaj de la sărbătorirea zilei de 1 mai pe străzile capitalei Franței.

Între 1930 și 1935, Panait Istrati a semnat 87 de texte în 38 de publicații, îndeosebi din România și Franța (dar nu numai, a fost prezent inclusiv pe piața publicistică din Germania!). Dintre acestea, cele mai faimoase sunt ultimele unsprezece articole publicate de Panait Istrati. Faima lor este dată de locul unde au văzut lumina tiparului: „Cruciada românismului”. În cele unsprezece



articole, Panait Istrati profetește cu o luciditate cutremurătoare următoarele decenii din istoria Europei, care se va sfârși între fascism/nazism și comunism, face propuneri de organizare politică a societății care mai de care mai neverosimile (se pronunță pentru o monarhie absolutistă, de exemplu, și pentru un fel de tehnocrație, oricum pentru o guvernare strict meritocratică, pe criterii de competență profesională, în care rolul partidelor politice să fie abolit). Panait Istrati nu moare nici fascist, nici antisemit (ba chiar scrie în „Cruciadă” un articol-elogiu la adresa evreilor, deși este, totodată, de acord cu introducerea unui număr limitat de locuri pentru evrei în instituțiile de învățământ, proporțional cu numărul populației evreiești din țară).

Moare apărându-se de atacurile lui Barbusse. Primul articol care îi apare postum a fost publicat tot în „Cruciadă” pe 30 mai 1935. Fusesse scris pentru o publicație franceză. A fost tradus de Alexandru Talex, prieten cu Panait Istrati în ultimele sale luni, „cruciat” și el, și, decenii după aceea, gardian al memoriei scriitorului și autor a numeroase antologii Istrati, în România și Franța. Iar ultimele cuvinte din acest text

sunt acestea: „Dar minciuna și calomniile sunt armele de preferință ale comunistului, chiar când acest comunist este însuși directorul revistei *Monde*”.

Bogata activitate publicistică a lui Panait Istrati redeschide întrebarea fundamentală cu privire la acest autor: cine a fost totuși Panait Istrati, omul care a crezut cu patimă în comunism, pentru a oferi apoi prima disidență spectaculoasă la comunism a unui mare scriitor european? Sutele de articole publicate de Panait Istrati în cei treizeci de ani de gazetărie conțin răspunsul: toată publicistica sa este una de contestație. De la început până la sfârșit Panait Istrati a fost un contestatar al puterii, oricare ar fi fost puterea, un om care a căutat, multă vreme orb, dreptatea pentru cei nedreptățiți. El a fost și a rămas – indiferent la gloria literară, bani (pe care de altfel i-a cheltuit integral) și statutul social – un om revoltat.

Cheia de lectură a artistului Panait Istrati se găsește de aceea, în mare măsură, în articolele sale, în textele sale publicistice. Înainte de a fi un mare scriitor, Panait Istrati a fost un mare jurnalist, rămas, pe nedrept, până acum, necunoscut.

#### Note:

1. Memache Valsamos-Tănăsescu, „Cine a fost tatăl lui Panait Istrati?”, *Manuscriptum*, nr. 4 (1975): 10.
2. Vezi Mircea Iorgulescu, *Celălalt Istrati* (Iași: Polirom, 2004), 143-160.
3. *Ibid.*, 143-144.
4. Panait Istrati, „Regina Hotel” citat în Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică. Volumul I. Scăpare de condei, 1906-1916* (București: Editura Humanitas, 2004), 15-17.
5. Mircea Iorgulescu, *op.cit.*, 144.
6. Panait Istrati, „Monstruoasa faptă a unui diacon”, *România muncitoare*, 14 martie 1910, antologat în Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică. Volumul 1. Scăpare de condei. 1906-1916*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu (București: Humanitas, 2004), 140-141.
7. Mircea Iorgulescu, *op. cit.*, pp. 186-191.
8. Panait ISTRATI, „Despre conferința *Un popor martir*”, *La Feuille*, 24 mai 1919, antologat în Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică. Volumul 2. Între banchet și ciomăgeală. 1919-1929*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu (București: Humanitas, 2005), 7-10.
9. Vezi Mircea IORGULESCU, *op. cit.*, 209-210.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Panait Istrati, „Tolstoism sau bolșevism”, *La Feuille*, 24 iunie 1919, antologat în Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică. Volumul doi. Între banchet și ciomăgeală 1919-1929*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu (București: Humanitas, 2005), 10-12.
13. Vezi Panait Istrati, „Spre altă flacără. Spovedanie pentru învinși”, în Panait Istrati, *Opere*, volumul II, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vârgolici, trad. de Alexandru Talex, introducere de Eugen Simon (București: Editura Academiei Române, 2003).
14. Vezi Panait Istrati, „Témoignage sur la liberté. L'Homme qui n'adhère à rien”, *Les Nouvelles Littéraires*, 8 aprilie 1933, antologat în Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică. Volumul trei. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu (București: Humanitas, 2006), 154-159.

#### Bibliography:

Bălan, Zamfir. *Panait Istrati – omul care nu aderă la nimic. Documente din Rusia Sovietică, volumul I. [Panait Istrati – the man who does not adhere to anything. Documents from Soviet Russia, Volume I]*. Brăila: Editura Istros – Muzeul Brăilei, Casa Memorială „PANAIT Istrati”, 1996.

- Baujard, Jacques. *Panaît Istrati. L'amitié vagabonde [Panait Istrati. Vagabond Friendship]*. Paris: Éditions Transboréal, 2015.
- Broue, Pierre. *Rakovsky ou la Révolution dans tous les pays [Rakovsky or the Revolution in all countries]*. Paris: Fayard, 1996.
- Cogălniceanu, Maria. *Istrati după Istrati - documente recente inedite. Istrati après Istrati - documents récents inédits [Istrati after Istrati - recent unpublished documents]*. Cluj-Napoca: Limes, 2006.
- Cogălniceanu, Maria. *Panait Istrati. Tentația și ghimpii libertății [The Temptation and The Barrenness of Freedom]*. Brăila: Ex Libris, 2009.
- Iorgulescu, Mircea. *Celălalt Istrati [The Other Istrati]*. Iași: Polirom, 2004.
- Iorgulescu, Mircea. *Panait Istrati - nomadul statornic [Panait Istrati - the steady nomad]*. Bucharest: Karta-Graphic, 2011.
- Istrati, Panait. *Cum am devenit scriitor [How I became a writer]*, reconstituire pe bază de texte autobiografice, alese, traduse și adnotate de Alexandru Talex. Craiova: Scrisul Românesc, 1981.
- Istrati, Panait. *Opere I [Works I], Volumul I, Povestiri. Romane, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vărgolici, introducere de Eugen Simon*. Bucharest: Editura Academiei Române, 2003.
- Istrati, Panait. *Opere II [Works II], Volumul II, Povestiri. Romane, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vărgolici, traduceri de Alexandru Talex, introducere de Eugen Simon*. Bucharest: Editura Academiei Române, 2003.
- Istrati, Panait. *Trei decenii de publicistică. Volumul întâi. Scăpare de condei. 1906-1916*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu. Bucharest: Editura Humanitas, 2004.
- Istrati, Panait. *Trei decenii de publicistică. Volumul doi. Între banchet și ciomăgeală. 1919-1929*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu. Bucharest: Editura Humanitas, 2005.
- Istrati, Panait. *Trei decenii de publicistică. Volumul trei. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu. Bucharest: Editura Humanitas, 2006.
- Jutrin, Monique. *Panaît Istrati. Un chardon déraciné (deuxième édition) [Panait Istrati. An uprooted thistle (second edition)]*. Montreuil-Paris: Éditions L'échappé, 2014.
- Oprea, Alexandru. *Panait Istrati: dosar al vieții și al operei [Panait Istrati: file of life and opera]*. Bucharest: Minerva, 1976.
- Pintea, Gabriela-Maria. *Panait Istrati [Panait Istrati]*. Bucharest: Cartea Românească, 1975.
- Raydon, Edouard. *Panaît Istrati, vagabond de génie [Panait Istrati, a wanderer of genius]*. Paris: Éditions Municipales, 1968.
- Samios-Kazantzakis, Eleni. *La véritable tragédie de Panait Istrati [The real tragedy of Panait Istrati]*. Paris: Éditions Lignes, 2013.
- Talex, Alexandru. *Panait Istrati Amintiri, evocări, confesiuni, ediție, prefață, traduceri și note de Alexandru Talex [Panait Istrati Memories, evocations, confessions, preface, translations and notes by Alexandru Talex]*. Bucharest: Minerva, 1985.
- Talex, Alexandru. *Panait Istrati: corespondență cu scriitorii străini [Panait Istrati: correspondence with foreign writers]*. Bucharest: Minerva, 1988.



# GLOSE DESPRE LIMBAJUL POETIC

Dumitru CHIOARU

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

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Personal e-mail: dumitru.choiaru@ulbsibiu.ro

---

## GLOSSES ON THE POETIC DISCOURSE

**Abstract:** The author presents some of the modern poetic language theories from the twentieth century. He begins with the idea that poetry, as a particular art of discourse, was (and still is) described alongside prose, with a difference in the use of language, with several close-ups and departures, in relation to the double intention of communication of language: reflexive or transitive.

**Keywords:** discourse, language, poetry, prose, reflexive, transitive.

**Citation suggestion:** Chioaru, Dumitru. “Glose despre limbajul poetic”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 28-31.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.04>.



Încă din Antichitate, Aristotel în *Poetica* susține că materia în care poetul își exprimă ideile și sentimentele este *cuvântul*. Deci poezia / literatura în general este *arta cuvântului*. Și tot de atunci, poezia a fost descrisă în comparație cu proza, ambele bazate – scrie Aristotel – pe „exprimarea cu ajutorul cuvintelor, fie că-i vorba de versuri, fie că-i vorba de proză”<sup>1</sup>. Expresia literară se organizează deci pe linia de demarcație dintre cele două intenții ale limbajului: *tranzitivă* și *reflexivă*, analizată de Tudor Vianu în „Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, pornind de la ideea că scriitorul „*comunică și se comunică*”. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme *reflexiv și tranzitiv*<sup>2</sup>, teorie readusă mai recent în discuție de Gh. Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne*. În vreme ce proza ține prin excelență de *tranzitivitate*, limbajul ei comunicând ceva în limitele literalității, poezia se diferențiază prin *reflexivitatea* limbajului, care devine expresie figurată, spunând ceva pentru a înțelege altceva, tocmai pentru că mizează pe literaritate. Or, literaritatea înseamnă, după Jean Cohen în *Structura limbajului poetic*<sup>3</sup>, o *abatere* (fr. „*écart*”) de la întrebuintarea uzuală, comună a limbii, tocmai prin exploatarea sensului figurat al cuvântului.

Prin urmare, poezia se bazează pe un limbaj retoric,

spre deosebire de proza care rămâne tributară limbajului prozaic. De aceea, Cohen o consideră „antiproză”, căci funcția poetică constă în efortul de a compensa arbitrariul semnului lingvistic, îndreptând ceea ce Mallarmé numește „defectul limbajului”<sup>4</sup>. Astfel încât, scrie Gérard Genette în studiul „Limbaj poetic, poetică a limbajului”, funcția poeziei este „de a motiva limbajul”<sup>5</sup>, mizând mai mult pe *conotația* decât pe *denotația* cuvântului. În acest sens, Mikel Dufrenne în *Poeticul* vede în poezie o metamorfoză a limbajului, prin care „îl restituie primei sale stări, îi redă vigoarea și prospețimea originară, îl readuce la natură”, chiar dacă obiectul estetic este „acel obiect fabricat în care artificul nu imită natura, ci o produce”<sup>6</sup>. Căci, în termeni aristotelici, poezia lirică nu ține de principiul *imitației* (gr. *mimesis*) naturii, ci este *facere* (verbul *poiein*, în greaca veche, înseamnă a face), producerea ei.

Aristotel subliniază necesitatea ca „graiul să fie limpede, fără ca să cadă în comun”<sup>7</sup>, văzând în poezie un grai împodobit cu măsură. Pe urmele lui Aristotel și ale lui Horațiu din *Epistola către Pisony*, în *Arta poetică*, Boileau consideră că spiritul respinge podoaba de prisos, militând pentru stilul înalt, nobil, compus după dictonul „puține cuvinte, multe idei”<sup>8</sup>. În mare parte, limbajul poeziei clasice funcționează în limitele literalității/tranzitivității, ca și limbajul prozei, diferența constând mai degrabă în organizarea prozodică a discursului după

reguli prestabilite.

În opoziție cu clasicismul, romantismul reprezintă un moment de distrugere a ordinii tradiției, comparată de Victor Hugo într-un „Răspuns la un act de acuzare” cu o „Bastilie de rime”<sup>9</sup>. De la romantici încoace, poezia s-a aflat în avangarda literară, prin cultul *originalității* care se manifestă în primul rând la nivelul limbajului poetic înțeles ca expresie a emoțiilor și sentimentelor. *Expresivitatea* provine nu doar din nuanțarea sentimentelor, ci și din libertatea de a întrebuița toate cuvintele limbii: regionalisme, arhaisme, dar și neologisme, care în poetica puristă a clasicismului erau respinse drept niște „barbarisme”. Purismul clasicismului este depășit în romantism din rațiuni de creație, datorită lărgirii sferei esteticului de la sublim la grotesc.

Pe urmele romantismului, simbolismul reprezintă și el prin excelență poezia lirică, izvorâtă din emoții și sentimente. El marchează însă începutul formării conceptului modern de poezie, în care datorită abordării cuvântului ca *simbol*, se accentuează literaritatea prin întrebuițarea largă a *metaforei*. Limbajul poetic trece printr-o metamorfoză retorică, în care *metafora* și *sinestezia* provoacă o nouă înțelegere a poeziei. Cuvântul ca simbol este un intermediar, indicând corespondența dintre planul material și cel spiritual al existenței. El redevine Verb, având puterea magică de a „cufunda – remarcă Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* – din nou lucrurile triviale în misterul originii lor metafizice”<sup>10</sup>. Baudelaire însuși, care a formulat în sonetul „Corespondențe” prima artă poetică a simbolismului, afirmă citându-l pe Sainte-Beuve că, „pentru a pătrunde în sufletul unui poet, trebuie să căutăm în opera sa cuvintele care apar cel mai frecvent, pentru că cuvântul traduce o *obsesie*”<sup>11</sup>. Creația poetică se aseamănă cu alchimia menită de a da lucrurilor decăzute și corupte o nouă valoare prin ridicarea lor la strălucirea de aur a expresiei poetice. Dar această alchimie trebuie efectuată lucid, urmând ideile lui E.A.Poe din *Principiul poetic* și demonstrată în filosofia compoziției poemului „Corbul”, „cu precizia și cu consecvența rigidă a unei probleme de matematică”<sup>12</sup>. Poezia nu mai este înțeleasă ca rod al unei inspirații divine/ oculte, ci ca produs al unui travaliu lucid asupra limbajului. Autorul *Florilor răului* susține că orice poezie modernă devine astfel o mare metaforă, o lume coerentă în ea însăși, al cărei sens este construit în și prin limbaj.

Poezia modernă desprinsă din Baudelaire rămâne orfică în direcția „poeziei pure”, teoretizată și practică de Mallarmé și Valéry, ca și de alți poeți ermetici, ca Jorge Guillen, Dino Campana, Ion Barbu, dar și R.M. Rilke, mai ales în volumele *Sonetele către Orfeu* și *Elegiile Duineze*. Rostul poetului orfic constă în a redescoperi un limbaj originar, al esențelor. În sonetul „Mormântul lui Edgar Poe”, Mallarmé afirmă că scopul poeziei este de „a da un sens mai pur cuvântului tribului”, creația fiind un act de

primenire a cuvintelor devenite clișee și golite de sens în comunicarea uzuală. Mallarmé separă în esul „Criză de vers” „dubla stare” a limbajului tot după modalitatea diferenței dintre poezie și proză, având conștiința că atât limbajul prozaic, „comercial”, cât și cel poetic sunt alcătuite din aceleași elemente. Diferența dintre ele este calitativă, provenind nu din substanța verbală, ci din sensul acestuia. Limbajul prozaic este referențial, având drept sens lucrurile desemnate. Așadar, cuvintele au în comunicarea uzuală o valoare de schimb, o funcție monetară, de „numerar facil”<sup>13</sup>. În schimb, limbajul poetic este un limbaj esențial, încorporând ideile platonice eterne, eliberate de reprezentarea unui lucru concret și contingent. Magia limbajului depășește forța de creație a ideilor, confirmând o butadă a sa către pictorul Degas: „Versurile nu se fac cu idei, ci cu cuvinte”.

Mallarmé manifestă aceeași gândire platonicească asupra lumii ca și E. A. Poe și Baudelaire, care stabileau ca legătură între planuri *anamnesis*-ul (reamintire) și respectiv, *corespondența*, cu diferența că legătura lor este îndeplinită în cazul poeziei pure de *sugestie*. Această sugestie se realizează prin decizia poetului de „a lăsa inițiativa cuvintelor”<sup>14</sup> care se articulează muzical în discurs în baza calității de semnificativ, generând noi semnuri. „A *numi* un obiect – explică Mallarmé în răspunsul la ancheta lui Jules Huret – înseamnă a suprima trei sferturi din desfătarea poemului, care constă din a ghici puțin câte puțin: a-l *sugera*, iată visul”<sup>15</sup>.

Continuându-l pe Mallarmé, Valéry consideră că poezia pură este „un limbaj în limbaj”, formând un univers autonom al esențelor spirituale. Între limbajul prozaic și cel poetic, Valéry stabilește diferența între mers și dans, căci, ca și dansul, poezia nu presupune doar ritmul, ci și pe cititor, lăsându-i acestuia inițiativa de a-i descoperi sensul, care poate fi diferit de intenția autorului, căci – susține autorul *Cimitirului marin* – „versurile au sensul care li se dă”<sup>16</sup>.

Cealaltă direcție a poeziei moderne ce pornește de la Baudelaire trecând prin Rimbaud și Lautréamont, ajungând până la suprarealism, se vrea „vizionară”, cultivând – declară Rimbaud în „Scrisoarea vizionarului” – „un limbaj de la suflet la suflet”<sup>17</sup>, ale cărui virtuți magice reactualizează Verbul originar. Poezia vizionară din care își trage originea poezia de avangardă (futurismul, dadaismul și suprarealismul) își asumă o libertate absolută de creație, prin violența îndreptată împotriva limbajului devenit o convenție și prin invenția de forme vorbite insolite. Astfel, futurismul pledează prin vocea lui Marinetti pentru a lăsa „cuvintele în libertate”<sup>18</sup>, suspendând punctuația și abolind sintaxa pentru o scriitură telegrafică. Dadaismul, în tentativele sale de negare a tradiției propune, prin intermediul lui Tristan Tzara, o *poetică a hazardului* în faimoasa lui rețetă „Ca să faceți un poem dadaist”: „Luați un ziar/ Luați niște foarfeci/ Alegeți din acest ziar un articol de lungimea pe care intenționați s-o dați poemului dumneavoastră/



Decupați articolul/ Decupați apoi cu grijă fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol și puneți-le într-un sac/ Scuturați ușor/ Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta/ Copiați cu conștiinciozitate în ordinea în care au ieșit din sac/ Poemul o să semene cu dumneavoastră”<sup>19</sup>. Iar suprarealismul, prin mentorul său André Breton, consideră că „limbajul i-a fost dat omului pentru uz suprarealist”<sup>20</sup>, generând un flux de imagini sub *dicteu automat*, imaginea cea mai suprarealistă cu putință fiind „aceea care prezintă gradul cel mai ridicat de arbitrar”. Dar direcția poeziei pure este antiprozaică, cea avangardistă devine antipoetică.

În schimb, *poezia colocvială*, cea de a treia direcție a poeziei moderne încă foarte productivă în actualitate, se bazează tocmai pe limbajul prozaic, tranzitiv, de la *Firele de iarbă* ale lui Walt Whitman la postmodernism. Ezra Pound, ca teoretician al imagismului, acordă imaginii un rol determinant în prezentarea obiectului concret și contingent, susținând necesitatea unui limbaj al *prezenței* în opoziție cu cel al *absenței* din poezia pură. Depășind imagismul, el inventează *vorticismul* pentru care esența poeziei/ literaturii înseamnă „o limbă încărcată de sens”<sup>21</sup>, pentru comunicare. Dintre cele trei modalități poetice: melopoeia, phanopoeia și logopoeia, el a cultivat în *Cantos*-urile sale *logopoeia*, definită drept

“dansul intelectului printre cuvinte”. Poezia devine astfel joc lucid și tehnic cu cuvintele și cu alte texte, anticipând poezia postmodernă, prin folosirea colajului și mai ales a intertextualității.

Discipolul și prietenul său, T.S. Eliot, polemizează și el cu doctrina poeziei pure, susținând necesitatea impurității, care contribuie la revitalizarea poeziei. În acest scop Eliot introduce în *Țara pustie* și în alte poeme structurate după modelul *poeziei dramatice*, limba vorbită, din convingerea că emoțiile și sentimentele „se exprimă mai bine în limba comună a poporului”.<sup>22</sup>

În opoziție cu poezia reflexivă, orfică a modernismului, postmodernismul cultivă poezia tranzitivă, antiorfică tocmai prin structura prozaică a limbajului, care nu vrea să spună altceva sau mai mult decât spune, reducând literaritatea și mizând pe literalitate, încât tinde a nu se mai deosebi de proză. Și totuși poezia postmodernă, așa cum o practică americanii Frank O’Hara și Allen Ginsberg sau, în literatura română, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina ș.a., se deosebește de proză întemeindu-se – ca să sintetizez această idee dezvoltată de Gh. Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne*<sup>23</sup> – pe valori personale, private, expuse într-un limbaj public, care trebuie mănuit cu artă, fie ea și minimală.

#### Note:

1. Aristotel, *Poetica* (București: Ed. Academiei, 1965), 62.
2. Tudor Vianu, „Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, în Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (București: Ed. Eminescu, 1973), 9.
3. Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Paris: Ed. Flammarion, 1966).
4. Stéphane Mallarmé, „Criza de vers”, în Stéphane Mallarmé, *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri* (București: Ed. Atlas, 1997), 150.
5. Gérard Genette, *Figuri* (Ed. Univers: București, 1978), 232.
6. Mikel Dufrenne, *Poeticul* (București: Univers, 1971), 63.
7. Aristotel, *Poetica*, 64.
8. Boileau, *Arta poetică* (București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1957).
9. Victor Hugo, „Răspuns la un act de acuzare”, în Victor Hugo, *Arte poetice. Romanticismul* (București: Ed. Univers, 1982), 309.
10. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (București: Editura pentru literatură universală, 1969), 50.
11. Vezi pasajele din Charles Baudelaire în Hugo Friedrich, *Structura*, 42.
12. E.A. Poe, „Filosofia compoziției”, în E.A. Poe, „Principiul poetic” (București: Ed. Univers, 1971), 36.
13. Stéphane Mallarmé, *Divagații*, 154.
14. *Ibid.*, 154.
15. Stéphane Mallarmé, *Divagații*, 270-271.
16. Paul Valéry, apud Ștefan Aug. Doinaș în prefața la Ștefan Aug. Doinaș, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică* (București: Ed. Univers, 1988), 19.
17. Arthur Rimbaud, „Scrisoare a lui Arthur Rimbaud către Paul Demeny”, în Arthur Rimbaud, *Serieri alese*, 211.
18. Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest tehnic al literaturii futuriste”, în Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului* (București: Ed. Art, 2009), 105.
19. Tristan Tzara, *Șapte manifeste Dada* (București: Ed. Univers, 1996), 42.
20. André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris: Ed. Gallimard, 1924), 46.
21. Ezra Pound, *ABC-u lecturii*, în Ezra Pound, *Opere*, vol. II, traducere de Radu Vancu, ediție de Horia Roman Patapievici (București: Ed. Humanitas, București, 2019), 47.
22. T.S. Eliot, apud Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie* (București: Eminescu, 1972), 170.

23. Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne* (Pitești: Ed. Paralela 45, 2002).

### Bibliography:

- Aristotel. *Poetica* [Poetics]. București: Ed. Academiei, 1965.
- Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români* [The Art of Romanian Prose Writers]. București: Ed. Eminescu, 1973.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris: Ed. Flammarion, 1966.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri* [Divagations. Igitur. A Throw of the Dice]. București: Ed. Atlas, 1997.
- Genette, Gérard. *Figuri* [Figures]. București: Ed. Univers, 1978.
- Dufrenne, Mikel. *Poeticul* [Poetics]. București: Univers, 1971.
- Boileau. *Arta poetică* [The Art of Poetry]. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1957.
- Hugo, Victor. *Arte poetice. Romanticismul* [Poetical Arts. Romanticism]. București: Ed. Univers, 1982.
- Friedrich, Hugo. *Structura liricii moderne* [The Structure of Modern Poetry]. București: Editura pentru literatură universală, 1969.
- Poe, E.A. *Principiul poetic* [The Poetic Principle]. București: Ed. Univers, 1971.
- Doinaș, Ștefan Aug. *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică* [Poems. Dialogues. Poetics and Aesthetics]. București: Ed. Univers, 1988.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifestele futurismului* [The Futurist Manifestos]. București: Ed. Art, 2009.
- Tristan Tzara. *Șapte manifeste Dada* [Seven DADA Manifestos]. București: Ed. Univers, 1996.
- André Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Ed. Gallimard, 1924.
- Pound, Ezra. *Opere* [Works]. Vol. II. Translated by Radu Vancu, edited by Horia Roman Patapievici. București: Ed. Humanitas, București, 2019.
- Călinescu, Matei. *Conceptul modern de poezie* [The Modern Concept of Poetry]. București: Eminescu, 1972.
- Crăciun, Gh. *Aisbergul poeziei moderne* [The Iceberg of Modern Poetry]. Pitești: Ed. Paralela 45, 2002.





# GLOSELE TEXTELOR LUI DAMASCHIN BOJINCĂ

Otilia URS

Academia Română, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Cluj–Napoca  
The Institute of Linguistics and Literary History „Sextil Pușcariu” from Cluj–Napoca  
Personal e-mail: otilia\_urs@inst-puscariu.ro

## GLOSSES OF DAMASCHIN BOJINCĂ'S TEXTS

**Abstract:** This research aims to study the methods of glossaries in Damaschin Bojincă's texts, reviewing especially the work *Răspundere dezgurzătoare la cărtirea cea în Hale* (Clarifyings Answers to Criticism in Hale) printed at Buda in 1828. Along the study we shall look for traditional and innovative elements of the lexis, their processing and frequency in the studied text, but also in other texts of the author.

The analysis shall present the types of glossaries by which means Damaschin Bojincă introduces neologisms in Romanian lexical system contributing as such to the enhancement of the literary Romanian language of that period, being possible to identify some lexical characteristics specific to all Romanian Enlightenment representatives, through which they mainly aimed at educational purposes but also at Romanian language structuring as a language of culture.

**Keywords:** Damaschin Bojincă, Școala Ardeleană (Transylvanian School), Romanian Enlightenment, Romanian Western Enlightenment, Lexis of Enlightenment.

**Citation suggestion:** Urs, Otilia. "Glosele textelor lui Damaschin Bojincă" *Transilvania*, no. 3 (2021): 32-40.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.05>.



Continuăm să prezentăm, în studiul de față, glosele din textele lui Damaschin Bojincă și modalitățile lor de realizare<sup>1</sup>.

Glosele identificate în textele avute în vedere în această parte a studiului<sup>2</sup> prezintă aceleași modalități de realizare ca și cele din prima parte a studiului, cu precizarea că cele realizate prin *lexem sinonim*, prin *sau* și prin adverbul *adică* sunt foarte numeroase, fiind distribuite în proporții aproximativ egale.

Glosarea prin *lexem sinonim* este întrebuințată pentru termenii: *domestici (de casă sau din patrie)* – DNIC, 49; *crăime (țeară)* – DNIC, 57; *îmbăzătorii (pizmuitori)* – DNIC, 69; *merite (vrednicii)* – DNIC, 69; *insigne (pajurea)* – DNIC, 71; *valahii (românii)* – DNIC, 75; *insigne, pajure* – DNIC, 77; *bunul (moșia)* – DNIC, 79; *ostaș (cătană)* – DNIC, 83; *servitorilor (slujitorilor)* – DNIC, 85; *spetele (săbiile)* – DNIC, 107; *curse (feră)* – DNIC, 133; *comesul (graful)* – TLC, 45; *invidia (pizma)* – TLC, 45–47; *magnaților (boiarilor)* – TLC, 47; *hunicesc (unguresc)* – TLC, 49; *nervele (vănile)* – TLC, 49; *suspiție (îndoială)* – TLC, 65; *sentința (judecata)* – TLC, 73; *spata (coarda, sabia)* – TLC, 79; *spirt (duh)* –

TLC, 95; *pedelele (tălpile)* – TLC, 99; *armații (soldații)* – TLC, 99; *pișnița (podrumul)* – TLC, 101; *eternă (vecinică)* – TLC, 121; *sântit (jărtfit)* – TLC, 123; *ardere (jertvă)* – TLC, 141; *încredințarea (logodna)* – BMC, 51; *preparat (pregătat)* – BMC, 53; *sperezi (nădăjduiești)* – BMC, 55; *scutul (pavăța)* – BMC, 61; *infidelului (necredinciosului)* – BMC, 61; *vigierii (străjarii)* – BMC, 63; *experiența (iscusița)* – BMC, 63; *disoliție (neanimare)* – BMC, 65; *consilierul (svătuitorul)* – BMC, 71; *teritoriilor (moșiilor)* – BMC, 71; *îndiferență (nepăsare)* – BMC, 79; *contentație (îndestulare)* – BMC, 81; *ore (ceasuri)* – BMC, 81; *privigere (pază)* – BMC, 83; *contenta (îndestula)* – BMC, 83; *preparau (pregătau)* – BMC, 87; *cu prima (înțea)* – BMC, 89; *invidia (pizma)* – BMC, 91; *violensă (tărie)* – BMC, 93; *contrariilor (protivnicilor)* – BMC, 93; *în contră (împrotivă)* – BMC, 93; *azilul (scăparea)* – BMC, 93; *alunga (goni)* – BMC, 95; *acceptată (primită)* – BMC, 95–97; *defidența (necredința)* – BMC, 97; *alungătorilor (gonitorilor)* – BMC, 123; *pațaium, palată* – AR I, 14; *suspiție (prepus)* – AR I, 18; *oraș (târg)* – AR I, 26; *publică (de obște)* – AR I, 27; *uiagă (stăclă)* – AR I, 30; *eumuhii (iscopiții)* – AR I, 35; *civi (cetățeni)* – AR I, 36;

conume (polecără) – AR I, 41; testament (diată) – AR I, 42; ordini (rânduri, clase) – AR I, 43; pedarii, pedestrași – AR I, 51; secretă (ascunsă, tainică) – AR I, 51; vestmânt (doloamă) – AR I, 52; călărașilor (cavalerilor) – AR I, 53; militarilor (ostășești) – AR I, 53; amanet (zalog) – AR I, 54; auguri (preoți) – AR I, 54; legații (solii) – AR I, 54; ardea (jertvea) – AR I, 56; curiei (curței) – AR I, 56; execuția (împlinirea) – AR I, 56; dividează (desparți) – AR I, 59; centurii (sutimi) – AR I, 61; călăreți (cavaleri) – AR I, 62; clienți (sușuși) – AR I, 67; îmboldorire (învăluire) – AR I, 68; lugeau (jeleau) – AR I, 70; matroanele (doamnele) – AR I, 70; comună (de obște) – AR I, 72; penula (poenula), păclia – AR I, 74; flumeu (tulbent) – AR I, 76; datini (obiceiri) – AR I, 79; luge (jaleaste) – AR I, 81; pricuritate (primejdie) – AR I, 83; alemănești (nemțești) – AR I, 88; stătez, opresc – AR I, 92; stator, opritoriu – AR I, 92; scutu (pavăza) – AR I, 99; olivă (maslină) – AR I, 99; mantauă (blană) – AR I, 100; zăbriane (mreajă) – AR I, p. 106; statuie (stâlpi) – AR I, p. 114; giganti (urieși) – AR I, p. 117; nicovală (ileu) – AR I, p. 117; botanicii, ierbării – AR I, p. 118; mântauă (dolamă) – AR I, p. 120; o vergură, fecioară – AR I, p. 134; casa (calița) – AR I, p. 163; căciula, apexul – AR I, p. 174; scut (pavăză) – AR I, 177; sâr, salt – AR I, 177; candelabre, liminariu – AR I, 200; sigilele (pecetele) – AR I, 202; exemplu (pildă) – AR I, 205; sfințirile (jărtfele) – AR I, 206; darurile (dârzele) – AR I, 215; părinților (senatorilor) – AR II, 3; ieșire (exilium, surgiun) – AR II, 4; centurii (sutimi) – AR II, 5; o numismă (un ban) – AR II, 6; prochemarea (apelăția) – AR II, 10; cetățeanului (romanului) – AR II, 10-11; edictu (edictum, înștiințarea) – AR II, 12; orația (zicerea) – AR II, 12; auspțiile (auspicia, prezicerile) – AR II, 12-13; veto, opresc – AR II, 13; îngreioiesc, pedepsesc – AR II, 16; sicriu (lăduia) – AR II, 16; sortile (votumurile) – AR II, 17; ieșire (exilium, surgiun) – AR II, 20; auspicii (preziceri) – AR II, 21; magistru (maistor) – AR II, 23; urbani (cetățeni) – AR II, 25; de rege (de rege, craiu) – AR II, 27; rebezi, iuți – AR II, 29; se retrăgeau (retărireau) – AR II, 29; centurii (sutimi) – AR II, 29; nedrept (nebun) – AR II, 31; colega (ortac, tovaros) – AR II, 35; spata (sabia) – AR II, 38; da (anumea) – AR II, 39; pângărească (strice) – AR II, 41; servi (robi) – AR II, 42, 43; veto (veto, opresc) – AR II, 43; erariumul (vistieria) – AR II, 45; observanții (îndătinări) – AR II, 48; vergele (nuiele, jorzi) – AR II, 53; agrul (holda) – AR II, 53; absenția (neființa) – AR II, 56; secret (ascuns, tainic) – AR II, 61; oficiile (slujbele) – AR II, 62; ornare, împodobire – AR II, 68; legații (legati, solii) – AR II, 69; dreptăței (iustitiei) – AR II, 71; viatorii, drumarii – AR II, 74; spata (sabia) – AR II, 77; în ius (în judecată) – AR II, 85; profesul (judecata) – AR II, 87; replica (răspunsul) – AR II, 88; oratorii (cuvântătorii) – AR II, 90; creditorului (împrumutătorului) – AR II, 91; slobod (iertat) – AR II, 95; ieșire (exilium, surgiun) – AR II, 101; servirea (robia) – AR II, 105; mai-marilor (strămoșilor) – AR II, 106; sugrumarea (laqueus, lațu) – AR II, 106; instrumentele (sărurile) – AR II, 107; întrecerile (emulația) – AR II, 111; scutu (pavăza) – AR II, 112; manipuli (mănunchi) – AR II, 112; leghioanea (ceata, reghimentul) – AR II, 117; cohorti (turme, companii) – AR II, 117; vigheria (straja) – AR II, 117; subordinația (subpunerea)

– AR II, 122; confederațiilor (însoțitorilor) – AR II, 124; săbii (spete) – AR II, 125; principi (principeș, căpetenii) – AR II, 126; hastatii (hastati, lănceri) – AR II, 126; călțuii, ciarapii – AR II, 127; cingă (brâu) – AR II, 128; scutu (scutu, pavăza) – AR II, 129; hasta (hasta, lancea, sulita) – AR II, 130; lancea, lancea, lăncea – AR II, 131; centurii (sutimi, turme) – AR II, 134; manipuli (mănunchi) – AR II, 134; vexil (steag) – AR II, 135; stegari (pajerari) – AR II, 135; confederații (însoțitori) – AR II, 136; vigherie (strajă) – AR II, 142; acuila (vulturul, pajerea) – AR II, 142; hastă (sulita) – AR II, 143; draconi (bălauri, zmei) – AR II, 143; centurie (turmă) – AR II, 144; țestoasa, țestul – AR II, 145; o bărnă (un bulcan) – AR II, 145; stat (stăpânire) – AR II, 155; palisade (pălânci, pari) – AR II, 161; vigheria (straja) – AR II, 164; parola (tessera sau tessercula, scândurea) – AR II, 164; exercitarea (indeletnicirea) – AR II, 165; tironilor (regruților) – AR II, 165; mergerea (marșuirea) – AR II, 165; cotrente (șurturi) – AR II, 169; iroitatea (vetejimea) – AR II, 169; exercitații (indeletniciri) – AR II, 170; portul (limanul) – AR II, 170; huntre (vase) – AR II, 171; cerăitura (smolitura) – AR II, 172; ducii (șefii) – AR II, 176; septembăr, șepteriu – AR II, 182; octobăr, optariu – AR II, 182; novembăr, novariu – AR II, 182; dețembăr, zeceriu – AR II, 182; podium (pod) – AR II, 193; smuțidă (sordidum, proastă) – AR II, 196; pond, font – AR II, 203; urna (vadra) – AR II, 203; piciorul (pes, suh) – AR II, 204; conumele (porecla) – AR II, 204; cumândare, pomană – AR II, 219; rețenzentul (împrotivitoriu) – DIRD, III; însușește (alipește) – DIRD, 6; argumenturile (temeiurile) – DIRD, 6; urăcios (neplăcut) – DIRD, 7; argument (temeiu) – DIRD, 10, 37; vocale (sunătoare) – DIRD, 10, 37; consonantea (nesunătoare) – DIRD, 10; gemănau (îndoia) – DIRD, 12; pronunțiație (răspundere) – DIRD, 13; perfecție (covârșire) – DIRD, 17; scrisoare (epistolă) – DIRD, 23; polită (cioplită) – DIRD, 33; cultură (luminare) – DIRD, 36; consonantă (nesunătoare) – DIRD, 37; prepozitiv (înainteș) – DIRD, 43; postpozitiv (dupăș) – DIRD, 43; emulația (întrecerea, pizmuirea) – DIRD, 45; vlahilor (românilor) – DIRD, 45; sinonime (totuna) – DIRD, 46; scrisoare (epistolă) – DIRD, 49; absurd (nepotrivit) – DIRD, 50; amicie (prietenie) – DIRD, 53; serioase (adevăroase) – DIRD, 53; confuzie (învăluială) – DIRD, 56; văierarea (jeluirea) – DIRD, 59; orațiile (cuvântările) – DIRD, 62.

Glosarea prin sau, cu funcție explicativă, se întâlnește în situațiile: istoriile sau scripturile – DNIC, 47; gen sau sânge românesc – DNIC, 49; istoricii sau scriptorii – DNIC, 49; merite sau vrednicii – DNIC, 55; nobil sau boieriu – DNIC, 59; înclinarea sau amiciea – DNIC, 59; autorul sau scornitoriu – DNIC, 85; din însăși tradiție sau din guri vii – DNIC, 93; adunare sau dietă – DNIC, 133; anticile sau vechimile – AR I, XI; politicești sau lumești – AR I, XI; tâmplă sau capiște – AR I, XII; adaugerea observațiilor sau băgărilor de seamă – AR I, XIV; organizația sau orânduiala – AR I, [1]r; miniștrii sau preoții – AR I, [1]v; urzirea sau începutul – AR I, 3; vietăți sau dobitoace – AR I, 5; fămeile fără de rușine sau potane – AR I, 6; creșterea sau lățirea – AR I, 8; cetate sau țărime – AR I, 11; prespunerea sau

arătarea vulturilor – AR I, 13; curtea sau palata împărătească – AR I, 14; palatium sau palata împăraților romani – AR I, 14; locuri șeste sau plane – AR I, 18; privighetori sau străjuitori – AR I, 18; suspiție seu prepus – AR I, 18; tirănie seu stăpânire – AR I, 19; sateliții seu păzitorii săi, privighetori – AR I, 19; Apus sau Împărăția Romană – AR I, 19; la Răsărit sau în Împărăția Vizantină – AR I, 19; de cultura seu lucrarea grădinilor – AR I, 24; reghioane sau ținuturi – AR I, 25, 26; reghioanelor sau a provinciilor – AR I, 26; proșesurile sau părțile – AR I, 26; canahurile sau erugile apelor – AR I, 26; băni sau scăldători – AR I, 27, 28; reghionul sau ținutul – AR I, 28; îndeletniciri sau exerțiri – AR I, 28; talpa sau vatra scăldătorilor – AR I, 30; se așternea seu se pardosea – AR I, 30; chindisite seu poleite – AR I, 30; ambitus sau îngrăditură – AR I, 30; ghimnazii sau teatruri – AR I, 30; galerii sau tinzi – AR I, 30; platani sau paltini – AR I, 30; vatra sau talpa – AR I, 32; senatorii seu bătrânii – AR I, 33; se trăieră sau se calcă grânele săcerate – AR I, 34; pilele sau pivele – AR I, 34; exerțiri sau muștre – AR I, 34; civ seu cetățean roman – AR I, 36; pământuri sau moșii – AR I, 36; călărași sau cavaleri – AR I, 37; zeilor sau dumnezeirilor sale – AR I, 37; răspicarea sau deslușirea – AR I, 39; urbane sau cetățenești – AR I, 40; rustice, țărănești sau plugărești – AR I, 40; prefecti sau căpetenii – AR I, 41; curionul sau căpetenia curiei – AR I, 42; marginile sau hotarale ținutului – AR I, 44; genu au familia – AR I, 49; ordinu sau treapta – AR I, 49; țensul sau prețuirea averilor – AR I, 49, 50; ordinul sau treapta călărașilor – AR I, 49; linie sau pantlică roșie – AR I, 52; călărașii (equites) sau cavalerii – AR I, 52; călțoi sau papucii – AR I, 52; în comedii sau în privitoare (la jocuri, lupte, bălăniri ș.a.) – AR I, 52; modul sau forma – AR I, 53; ordinul sau rândul – AR I, 53; tâmplă sau capîști – AR I, 54; lumești sau civile – AR I, 57; a socotire sau a aflare așa a fi bine – AR I, 59; ecvestru sau cavalericesc – AR I, 61; ordinul ecvestru sau al călărașilor – AR I, 61; lucrau cu calul sau erau călărași – AR I, 61; răpezi sau iuți – AR I, 61; ordinului ecvestru sau a călărașilor – AR I, 62; plebei sau poporeni – AR I, 62; clava sau tunica (țoală, doloamă) îngustă – AR I – 63; privirile sau teatrele și jocurile publice – AR I, 63; sarcina tutoratului sau a grijei pentru prunci – AR I, 67; tunica dreaptă (tunica recta) seu țeașă – AR I, 73; se încheptora sau se începcea – AR I, 73; stola (stola) sau tunica mâncată – AR I, 74; civite sau cusute – AR I, 75; paliolu sau mântaua bărbaților – AR I, 75; strofia (strophia) sau mărâmi – AR I, 75; învălire sau îmboldorire – AR I, 76; încălțăminte sau călțui – AR I, 77; peale crudă sau nedireasă – AR I, 77; peale moale seu direasă, adecă cordovan – AR I, 78; ligule, fâșiute seu pantlici – AR I, 78; cioareci sau săculeți pe fluieri – AR I, 78; români sau romani – AR I, 80; strângând sau împletind perii – AR I, 81; în luptele de câmp seu în bătlăii – AR I, 82; topor sau secure – AR I, 83; butir sau unt dulce – AR I, 83; puțuri sau fântâni – AR I, 85; coroane sau cununi de roze (ruji) – AR I, 86; zcii holdelor sau a câmpurilor – AR I, 89; tâmplă sau capîște – AR I, 91; făceau sfîntenii sau jertve – AR I, 93; se închipuiește sau se formează

– AR I, 93; acila<sup>s</sup> sau vulturul – AR I, 93; luce sau lumină – AR I, 95; diademă sau coroană – AR I, 95; simbolul sau semnul focului – AR I, 96; matroane sau muieri curvioase – AR I, 102; câinii vânători sau căpăii – AR I, 103; mascur sau vier – AR I, 104; încoronate sau împănate – AR I, 106; amorul sau dragostea – AR I, 106; amorizații sau îndrăgii – AR I, 106; arătarea nevinovăției sau a curățeniei – AR I, 106; arzătoare sau aprinzătoare – AR I, 107; tâmplă sau capîște – AR I, 108; salii sau săltătorii – AR I, 108; vietățile sau ferile – AR I, 108; născocorare sau fireasca pornire spre bătaie – AR I, 109; a prezice sau a proroci – AR I, 109; înștiințatoriul sau solul – AR I, 112; ostrea sau tridinții – AR I, 113; ritor seu orator – AR I, 113; o vargă sau o joardă – AR I, 114; serpi învârcolați sau împlețiți – AR I, 114; semnul sau simbolul – AR I, 114; preconii sau înștiințatorii de pace și de altele – AR I, 114; oamenii cei tirani seu cruzi – AR I, 115; perderea vitelor sau vietăților – AR I, 118; augur sau spunătoriu de cele viitoare – AR I, 118; turbura sau strica – AR I, 119; gluma sau batjocora – AR I, 120; statua sau stâlpul – AR I, 120; lăngezii sau bolnavii – AR I, 120; mergere sau procedere – AR I, 120; merge sau procede – AR I, 121; începutul gratulației sau poftirea de bine cu bucurie – AR I, 121; țareanii sau lucrătorii de pământ – AR I, 125; spătarii sau săbiașii – AR I, 125; se mânia sau se învășăia – AR I, 126; se castriruiău sau se iscopeau pre sine singuri – AR I, 126; grășimea sau mana pământului – AR I, 127; a crea sau a face – AR I, 127; frățiile sau nemoteniile – AR I, 129; princip sau stăpân – AR I, 129; învăscute sau îmbrăcate – AR I, 130; icoanele mai-marilor sau a strămoșilor – AR I, 130; procerii sau boierii – AR I, 130; crucirea seu despărțirea drumurilor – AR I, 130; furiile sau direle (furiae vel dirae) (românii le zic fete despletite) – AR I, 134; secretele seu tainele – AR I, 135; țapu seu căprioru – AR I, 137; fiară seu vietate – AR I, 137; stricătoare de viță seu de vine – AR I, 137; vrednicii seu merite – AR I, 144; zcii hoaldelor seu plugărești, cei ce grijeau holdele și toate cele dintr-însele – AR I, 144; toată făptura seu natura – AR I, 144; publică seu de obște – AR I, 146; natura a toatei făpturi seu întâia materie – AR I, 146; zioa urzirii sau a nașterii – AR I, 148; potane seu curve – AR I, 149; răsufarea seu odihna – AR I, 151; cimbulă seu drâmboae – AR I, 154; cetățenești seu lumești – AR I, 156; deslușea seu tălmăcea – AR I, 159; solemnități seu adunările publice – AR I, 159; toga augurală seu trabee – AR I, 161; litul seu bățul strâmb – AR I, 161; trăsura seu cântare – AR I, 161; să refereze seu să descopere cele cetite – AR I, 167; ogoarele (arva) seu câmpurile – AR I, 168; sodalii (fărtații seu slugile) – AR I, 171; flaminie seu casa flaminului – AR I, 174; de salii seu săltători – AR I, 177; presulul seu maghiștrul săltătorilor – AR I, 178; colisali (collisali) seu călușeri – AR I, 178; togă prețesută sau trabee – AR I, 179; băltace seu brăne de metal – AR I, 179; pălărie seu galeră – AR I, 180; fructoase seu purtătoare de sămânță – AR I, 181; focul cel nencetat seu nestins – AR I, 184; ministrii seu slugitorii preoților – AR I, 185; ostiile seu vitele cele spre junghiere aduse – AR I, 186; arugăciune seu închinare – AR I, 189; sfîntiri seu arderi (jertve) – AR

I, 189; *votele seuu închinările* – AR I, 190; *apă vie seuu curătoare* – AR I, 190; *vietățile de junghiere se ziceau victime (victima) seuu hostia* – AR I, 193; *grâu zdrobit seuu pisat* – AR I, 194; *încredințare seuu logodnă* – AR I, 201; *cu fete plebeu seuu cu țărănce* – AR I, 204; *sicriu seuu ladă* – AR I, 210; *urezătorii seuu strigătorii* – AR I, 214; *părți sau clase* – AR II, 2; *cauza sau temeiul* – AR II, 3; *învechesc seuu opresc* – AR II, 16; *vechilii seuu păstoritorii sicriului* – AR II, 16; *ducătorii coloniilor seuu împărțitorii de agrii* – AR II, 20; *anumirea seuu punerea preoților* – AR II, 20; *vrednicie seuu drept peste ceilalți dată* – AR II, 23; *lăcomia seuu strângerea* – AR II, 45; *fu ales seuu denumit* – AR II, 48; *comanda militărească seuu imperium (imperium, poruncirea)* – AR II, 67; *purtau lictorii lui paloasele seuu șpetele în tășilele sale* – AR II, 68; *mobiile seuu sculele* – AR II, 68; *civile seuu mirenești* – AR II, 68; *dreptului canonicesc seuu bisericesc* – AR II, 73; *gelatu seuu hoheriu* – AR II, 74; *reghi seuu crai* – AR II, 76; *suplementuri seuu adaugări* – AR II, 83; *judeturiile seuu judecățile* – AR II, 83; *pârătorul și pârătul seuu cerătorul și cerutul, adevă de la care se cerea* – AR II, 84; *stăpânire civilă seuu iurizicaciune* – AR II, 84; *assessorii seuu judecătorii săi* – AR II, 94; *sabie seuu spată* – AR II, 94; *arătare seuu pârâciune* – AR II, 95; *pârătul seuu răul* – AR II, 95; *județele publice seuu populare* – AR II, 98; *închisoarea largă seuu privată* – AR II, 103; *vergălierea seuu bătăierea, baterea cu vârgi (jorzi, nuiele)* – AR II, 104; *bătăierea seuu măciucarea* – AR II, 104; *ciungărisă seuu vătămasă pre altul* – AR II, 104; *sugrumarea (strângerea de gât) seuu lățuirea* – AR II, 106; *apărătoare seuu scutitoare* – AR II, 128; *apucătoare seuu lovitoare* – AR II, 128; *centurii seuu turme* – AR II, 134; *manipuli (manipuli, ordines) seuu turme greu armate* – AR II, 135; *aleșii călăreți seuu pedestrași* – AR II, 137; *confederați seuu însoțiți* – AR II, 138; *vigheria seuu garda trupească* – AR II, 139; *păjerari seuu stăgari* – AR II, 149; *înșoncarea seuu cerbicia asupra mai-marilor* – AR II, 155; *cârma seuu îndreptătorul* – AR II, 172; *cliombe seuu cârlige de fer* – AR II, 175; *dirigătorii seuu ocârmuitorii* – AR II, 176; *graduri seuu trepte ori scamne* – AR II, 189; *jocul ghimnic seuu atlentic* – AR II, 191; *despre săbieri seuu spătari* – AR II, 192; *deschiderea apetitului seuu a gustului* – AR II, 196; *monetă seuu bani* – AR II, 198; *numul seuu moneta de argint* – AR II, 199; *măsura agrurilor seuu a hoaldelor* – AR II, 204; *arbore seuu copaciu de cupris* – AR II, 212; *vlahii ori valahii (români)* – DIRD, 23; *blasii seuu blahii, adevă români și slavi* – DIRD, 26; *ungrovlahii seuu muntanii* – DIRD, 30; *vlahii ori valahii (români)* – DIRD, 48; *postpoziții seuu dupăpunerea* – DIRD, 51; *argumenturi seuu temeuri* – DIRD, 52; *răspuns seuu răsufare* – DIRD, 54, 54.

Adverbul *adica* a fost întrebuințat pentru glosare în următoarele cazuri: *arătarea urzirei, adevă a nașterii* – DNIC, 45; *fiul boierului, adevă a nobilului român* – DNIC, 77; *am adoptat, adevă am luat de fecior* – DNIC, 87; *așeză lagărul, adevă rândui armia* – DNIC, 119; *oraclu, adevă locul prezicerii* – AR I, XII; *înțeleagerea poeziei, adevă a versurilor* – AR I, XII; *apriatele paserilor zburări, adevă preziceri* – AR I, 8; *izdarea, adevă vânzarea* – AR I, 10; *sulița,*

*adecă semnul țărimei* – AR I, 10–11; *în patru unghiuri, adecă cvadrată* – AR I, 13; *bătaia civilă, adecă între cetățeni* – AR I, 15; *surcele, adecă păduri de nuiele seuu de jorzi* – AR I, 20; *se dirigătoreau, adecă se stăpâneau* – AR I, 26; *reghiu sau craiu, adecă stăpânitoriu sau dirigătoriu* – AR I, 26; *în notătoare, adecă în bane* – AR I, 31; *cvadrată, adecă în patru unghiuri* – AR I, 32; *vase covate, adecă scobite* – AR I, 34; *definează, adecă descrie* – AR I, 36; *va asuda, adecă se va osteni* – AR I, 39; *rustice, adecă plugărești* – AR I, 40; *să anumeaze, adecă să aleagă părinții* – AR I, 43; *infami, adecă neonorați* – AR I, 48; *cvadrată, adecă în patru cornuri* – AR I, 52; *edict (edictum), adecă chemare în scris* – AR I, 54; *adăuga sentința, adecă cugetul său* – AR I, 59; *cuculu (cucullus, adecă căciulă)* – AR I, 74; *scoarte, scortea, adecă scortoasă sau de lână* – AR I, 74; *porfiră, adecă roșie* – AR I, 75; *mitre (mitra), adecă ceapsă* – AR I, 75; *comenda, adecă făcea prețuite* – AR I, 76; *le-ar paraliza, adecă le-ar asemăna* – AR I, 78; *de anticvitați (adecă de lucruri din vechime)* – AR I, 80; *asa știu sta românii la părăulă, adecă așa se știu apăra* – AR I, 83; *înfundând coama (părul) în unt acru, adecă ungând părul* – AR I, 84; *semizei, adecă jumătate zei* – AR I, 89; *se forma, adecă se zugrăvea* – AR I, 95; *se ardea, adecă se jertvea o porcă (scroafă) fătătoare* – AR I, 102; *murii, adecă păreții* – AR I, 115; *un tridinte, adecă o oastre sau furcă cu trei dinți* – AR I, 116; *munți arzători, adecă vomători de foc* – AR I, 116–117; *în timpul boalei lipicioase, adecă a ciurmării* – AR I, 118; *se junghia, adecă se jertvea* – AR I, 120; *se lubăiau, adecă se băteau* – AR I, 125; *să făcea prochemare, adecă apelație la collegium seuu ceată* – AR I, 160; *augurii s-au zis de la lat. augurio, prespun (adecă cele viitoare)* – AR I, 160; *făceau prespuneri și de pe cele cerești, adecă din tunete și fulgere* – AR I, 162; *de la grijire, curare, s-au zis curioni, adecă grijitori* – AR I, 168; *preclamatoru, adecă strigătorul cătră oameni* – AR I, 176; *tunică pistrită, adecă cu aur și porfiră verigată* – AR I, 179; *verguri, adecă fecioare* – AR I, 183; *erau mai mici (adecă nu în vârsta maioreună)* – AR I, 184; *adorăție, adecă ad și gură* – AR I, 190; *pofta sumeției, adecă ambiția* – AR I, 191; *cedere, adecă ucidere* – AR I, 195; *sfințiri neamuitoare, adecă a neamurilor* – AR I, 199; *miresii, adecă fecioarii* – AR I, 202; *a plebeilor, adecă a poporenilor* – AR I, 204; *fluierători, adecă muzici* – AR I, 213; *despre darea puterii de maghistrat, adecă despre administrația bățăilor* – AR II, 4; *să se publiceze, adecă să se vindă* – AR II, 6; *în termin de trei târguri, adecă în 28 de zile* – AR II, 12; *onorul public, adecă din puterea stăpânitoare* – AR II, 23; *stăpânirea regia, adecă crăiască* – AR II, 27; *puterea bățăilor absolută, adecă dezlegată* – AR II, 28; *cumpăna, adecă sâmmul dreptății* – AR II, 35; *iurizicaciunea, iurisdiction, adecă puterea judecătore în cetate* – AR II, 36; *facerea monetelor, adecă a banilor* – AR II, 47; *despre magistratele provinciale, adecă despre proconsuli, proprietari și legații lor* – AR II, 66; *promaghiștrați (locușitori), adecă în locul maghiștraților* – AR II, 67; *legile reghilor, adecă crăiești* – AR II, 76; *prochemarea, adecă apelația la popor* – AR II, 77; *a se propune, adecă a se arăta planul legii prin vreo*

persoană spre aceasta împuternicită – AR II, 80–81; despre drepturile ariilor, *adecă* locurilor pământelor – AR II, 82; interesul privat, *adecă* trebi private – AR II, 84; da acția, *adecă* îi spunea din ce temeiu vre să lucreze asupra lui – AR II, 86; acția, *adecă* cărticica (jalba, instantia) – AR II, 87; cerea actorul judecată, *adecă* sentenție – AR II, 87; făcea exteptii, *adecă* împotiviri spre răsturnarea cererei – AR II, 87; împăcat, *adecă* îndestulat – AR II, 88; urmau legătuințele, *adecă* chezășiile – AR II, 88; citația, *adecă* chemarea la judecată – AR II, 95; crimine, *adecă* reuțăți grele – AR II, 98; trei nundini, *adecă* 17 zile – AR II, 99; cu binele, *adecă* averea – AR II, 104; părăseau pre duca său în bătaie, *adecă* dezertireau – AR II, 104; pedeapsa servilor, *adecă* chinuirea – AR II, 104; relegăciunea (relegatio, înstrăinarea), *adecă* numai nu era slobod a intra în Roma – AR II, 105; vânzătorii de stat, *adecă* de țeară – AR II, 106; se întindeau pe cruce, *adecă* se răstigneau – AR II, 106; în disciplină (*adecă* subpunoațoarea ascultare a trupelor hanibale) – AR II, 114; centurionii (*adecă* căpeteniile de turmă) – AR II, 115; în locuirea spre lovire, *adecă* rândul bătaii – AR II, 118; cetățenii de clasa de jos (capite censi, *adecă* ce dau porție) – AR II, 119; împărțitei împărțirii în Orientală și Occidentală (*adecă* în a Răsăritului și Apusului) – AR II, 125; acvulariu (*adecă* diregătoriu de pajeră) – AR II, 134; infanteria, *adecă* pedestrima – AR II, 136; cohortile pretoriane, *adecă* garda împărătească – AR II, 140; cornuțe mici și mai mari, *adecă* bucini – AR II, 141; șef (chef), *adecă* povățuitoriu de oaste – AR II, 151; legatii erau vicarii, *adecă* loctinerii ducilor – AR II, 151; când tocma în bătaie sta, *adecă* în rândul bătaii – AR II, 160; centrul, *adecă* mijlocul – AR II, 168; luntrea admirală, *adecă* a ducii de căpetenie – AR II, 176–177; februarie (februarie), *adecă* curățire – AR II, 182; mai junilor, *adecă* a mai tinerilor – AR II, 182; secstilis, *adecă* a șesa lună – AR II, 182; închinare, *adecă* sfințite – AR II, 186; lăturințe, *adecă* cărămidă – AR II, 189; un obelisc de 132 picioare, *adecă* șuci – AR II, 189; vânări, *adecă* lupte întră fieri și oameni – AR II, 192; munerator, *adecă* slujitoriu d-zeilor – AR II, 192; spată, *adecă* sabie făcută din lemn greu – AR II, 193; amfiteatru, zis și cavea, de la forma covată, *adecă* cerime boltită – AR II, 193; a cânta de la ou până la meră (ab ovo usque ad male), *adecă* peste tot timpul ospătărei – AR II, 197; juguri, *adecă* părechi de boi – AR II, 202; dispensatorului, *adecă* cheierului său – AR II, 202; unul din rudeniile de față îl săruta, socotând că prin aceasta îi culege sufletul de pe buze, *adecă* îl trage în sine – AR II, 209; cu picioarele cătră ușă, *adecă* gata spre ducere – AR II, 212; întrau în scaldătoare, *adecă* se spălau – AR II, 219; o referenție, *adecă* o critică – DIRD, III; romeii, *adecă* grecii – DIRD, 16; din Dacia Răpensis, *adecă* din Mesia de Gios – DIRD, 23; limba latină cea corectă, *adecă* a învățaților – DIRD, 33; în limba populară, *adecă* în cea de comun – DIRD, 35; relighia grecilor, *adecă* a neuniților – DIRD, 42; vlahii, valahii, *adecă* români – DIRD, 46; romeii, *adecă* grecii – DIRD, 46; Dacia Răpensis, *adecă* din Mesia de Gios – DIRD, 49.

Sunt numeroase și glosările prin sintagme, unde sunt

incluse de noi și sintagmele glosate: *ginte transalpine* (de peste munți) – DNIC, 57; *părțile transalpine* (de peste munți) – DNIC, 61; *adoptă* (primi de fecior) – TLC, 47; *sântitul os* (moaștele) – TLC, 49; *gulerul păcliei* (vestmântului) – TLC, 51; *ținerea în secret* (taină) – TLC, 69; *prezenția* (fața) mea – TLC, 79; *cămașă de drat* (fir) – TLC, 81; *arar este spirtos* (cu minte naltă) – TLC, 97; *afetăciunile* (mișcarea mădulărilor) – BMC, 51; *particulare motive* (temeiuri îndemnătoare) – BMC, 59; *avlia* (ocolul) curții – BMC, 113; *tragerea cămbăniului* (clopotului) – BMC, 115; *premu mantălei* (căpeneagului) – BMC, 123; *teaca corzii* (sabiei) – BMC, 123; *preoții dumnezeiei* (zeiei) Vesta – AR I, 5; a XI «a» *calendă* (<a> 11-a zi) – AR I, 7–8; *un azil* (un loc de scăpare) – AR I, 8; *foru roman* (piața roman) – AR I, 14; *cvadrat* (patru unghiuri) – AR I, 30; *iugăre* (lanțe) de pământ – AR I, 40; *referează* (să cetească, să facă întâiu tuturor cunoscut) – AR I, 57; *s-au referat* (s-au precetit) – AR I, 58; *ordinu ecvestru* (cavaleric) – AR I, 60; *erariumului* (vistiierului țării) – AR I, 60; *ordinul* (rândul) *ecvestru* – AR I, 61; *pom de oleiu* (măslin) – AR I, 64; *tureci* (cărabi de cisme) roșii – AR I, 77; *campestre* (țoală de câmp) – AR I, 82; *zeul consiliilor* (a svaturilor) – AR I, 115; *măiestria prezicirii* (prorocirei) – AR I, 118; *nimfele* (fete de mare și zeele mu<s>elor) – AR I, 136; *satirii* (zeișori de codru) – AR I, 136; *miniștrii sfințelor*, *adecă* *preoții* – AR I, 156; *salii* (salii), *preoții lui Marț* – AR I, 177; *lupercii*, *preoții lui Pan* – AR I, 180; *potiții și pinarii*, *preoții lui Hercules* – AR I, 181; *deverul* (ducătoriu miresii) – AR I, 209; *darurile* (dârzele) *miresii* – AR I, 215; *împărțirea darurilor* (dârzelor) – AR I, 215; *arugarea*, *adoptio* (primirea cuiva în loc de fecior) – AR II, 4; *perduelioni* (vânzătorii de țeară) – AR II, 10; *toga candidă* (albă) – AR II, 14; *agrii* (pământele de sămănat) – AR II, 20; *plebiscita* (plebiscita, știutele poporului) – AR II, 20; *de la facerea Romei* (de când e Roma) – AR II, 31; *toga virilă* (bărbătească) – AR II, 37; *în timp de ciurare* (pestilenție) – AR II, 49; *cohorti de vigieri* (străjari) – AR II, 58; *cojurăciune* (legătuință cu jurământ) – AR II, 64; *sortiruiiau* (trăgeau sorți) – AR II, 67; *făceau sfințiri* (jertvă) – AR II, 68; *statuie* (stâlpi de pomenire) – AR II, 69; *miniștrii* (servitorii) *maghiștraților* – AR II, 73; *purtau faștes* (fasces, mănunchi de vergele) – AR II, 73; *să se dea în lături* (discedite de via, date viam, duceți-vă din cale, dați calea) – AR II, 74; *legea jurământului*, *formulă de jurământ* – AR II, 79; *despre cităciune* (de citatione, strigare la județiu) – AR II, 85; *patronii profesului* (advocații) – AR II, 90; *judecări ordinarii*, *de rând*, și *extraordinarii*, *afară de rând* – AR II, 93; *toga tinoasă*, *imoasă*, *nălăută* – AR II, 96; *aruncau județii* (sorțile), *votisabant*, *dedeau votele sale* – AR II, 97; *judec spre pedeapsă*, *osândesc* – AR II, 98; *aprobata* (îmbunătățita) *părăciune* – AR II, 99; *înveninătorii* (otrăvitorii) *de oameni* – AR II, 101; *arbore nefericit*, *spânzurătoare* – AR II, 106; *fus verigat* (șrof) – AR II, 107; *miliția*, *oastea romanilor* – AR II, 108; *admiralii* (duci de flotă) – AR II, 113; *veteranilor* (soldaților vechi) – AR II, 116; *centurion* (căpetenia turmei) – AR II, 122; *călărime arcuată*, *săgetătoare* – AR II, 124; *de încinsură brâu*, *brăciră* – AR II, 127; *patru picioare* (șuci) în lungime – AR II, 129;

*lâncea, sulita de zvârlit* – AR II, 130; *centurioni (căpitenii de turmă)* – AR II, 135; *cornăși (suflători în corn)* – AR II, 141; *mai multe rânduri (contignații)* – AR II, 146; *săculeții de peiele (perae, foliculi, foișori)* – AR II, 147; *columna (stâlpul lui Traian)* – AR II, 147; *centurioni (căpitenii de turmă)* – AR II, 148; *tribunii (colonel, duc de ceată)* – AR II, 149; *duca bății, taberei* – AR II, 151; *frunze de cer alb (gorun)* – AR II, 155; *barda (secură lată)* – AR II, 157; *în patru linii încheiate (în scareauă)* – AR II, 161; *să-și poată face cineva idee (închiupuire)* – AR II, 165; *forma lovirei (bății)* – AR II, 167; *putere mare, aphastră* – AR II, 171; *antene (antennae, ruzile de mânat)* – AR II, 172; *vela (vela, pânzele de plutit)* – AR II, 172; *prora (prora, partea din nainte)* – AR II, 172; *săgeți, mahine zburătoare* – AR II, 175; *mânau luntrele (remiga, vâslea)* – AR II, 176; *slobozirea mâtelor (ancorelor)* – AR II, 176; *făceau augurii (făgăduinți înaintea lui Domnuzeu)* – AR II, 177; *anul intercalariu (visect)* – AR II, 180; *se cerea ujura (camăta, dobânda)* – AR II, 183; *pultă (pultes, turtă de mieu)* – AR II, 196; *neamul masculin (bărbătesc)* – AR II, 201; *măsurile cavate (găunoase, scobite)* – AR II, 203; *locurile de repaos (odihnă)* – AR II, 207; *tainele (secretele) preoților* – DIRD, 12; *postpozitive (în urmă puse)* – DIRD, 13; *deșertul (loc pustiu)* – DIRD, 14; *repetuita (răspusa) zicere* – DIRD, 15; *pascală (mâna lui Damaschin)* – DIRD, 21; *cartea de predici (cazanie)* – DIRD, 22; *semiromani (jumătate romani)* – DIRD, 28; *dreptul canonic (bisericesc)* – DIRD, 28; *anonim (fără nume)* – DIRD, 29; *reflexiile (luările aminte)* – DIRD, 29; *barbarismii (vorbe stricate)* – DIRD, 38; *conțiliul (adunarea, soborul) de la Florența* – DIRD, 42; *a face abuz (rea întrebuințare)* – DIRD, 52; *anonim (fără nume)* – DIRD, 52; *răspunsul său (răsuflarea sa)* – DIRD, 52; *vorbile (corespondențele) prietenilor îndepărtați* – DIRD, 53.

Glosări de nume proprii se întâlnesc în situațiile: *Semlin (Semon)* – TLC, 57; *satul Corvinu (Holloş)* – DNIC, 61; *ascultarea Sântei Misse (Liturghii)* – TLC, 67; *But sau Butone* – DNIC, 77; *satul Corvinu sau Holloşu, în granița Transilvaniei* – DNIC, 79; *Valahia (Țeara Românească)* – DNIC, 81; *Hatvan (un sat lângă Pesta)* – TLC, 135; *Marț, zeul taberilor* – AR I, 5; *zeului Consi sau Neptun* – AR I, 9; *Capitoliumu (tâmpla zeului Țoie)* – AR I, 15; *calu Bucefal sau Ducipal* – AR I, 17; *Vicus sau Cotul Tuscilor* – AR I, 18; *tâmpla Dianei sau a Ținei* – AR I, 20; *Hercules (Iorgovan)* – AR I, 33; *Coridonul (nume de păcurariu la romanii cei vechi)* – AR I, 84; *Pan (dumnezeul păstorilor la romani, cel ce mai întâiu au aflat fluiera)* – AR I, 84; *Galia sau Franța* – AR I, 87; *Iovis (Țoie)* – AR I, 90; *Țoie sau Iupiter* – AR I, 90, 90; *Iupiter, adecă ajutătoriu tatăl* – AR I, 90; *Iris sau Curcubeul* – AR I, 95; *fia lui Hronos și a Cibelei (adecă a lui Saturn și a Reiei)* – AR I, 96; *tâmpla Minervei sau a Paladei Aventine* – AR I, 99; *Ceres sau Demeter* – AR I, 101; *Plutus, zeul avuțiilor* – AR I, 102; *Diana sau Țina* – AR I, 103, 103; *Iana, adecă luna* – AR I, 103; *Mars Ultor (Mars Ultor), adecă izbânditoriu* – AR I, 108; *Victoria (învingerea), zea învingerii* – AR I, 110; *Nemesis, zea răsplătirei carea almintrelea se numește și Rammusia și Adrastră* – AR I, 110; *Aristofan, ce însemnează*

*săpătoriu păreților* – AR I, 112; *Necrocompos (purtătoriu umbrelor)* – AR I, 113; *Neptunu, zeul apelor* – AR I, 114; *sub numele Consu, adecă ascunsu* – AR I, 115; *Portumn, zeul porturilor, adecă a limanurilor sau a valurilor* – AR I, 115; *Febus, adecă strălucitoriu* – AR I, 118; *Ianus, zeul anului* – AR I, 120; *Saturnus, în genere zeul timpului, s-au zis de la satum, adecă sămănătură* – AR I, 123; *Cibele (Cybele) sau Berecintia* – AR I, 126; *Rea sau Cibeles* – AR I, 126; *muma larilor se zicea Lara sau Larunda sau și Mania* – AR I, 131; *Pluto (Pluto), zeul iadului* – AR I, 131; *Proserpina sau Hecate* – AR I, 131; *Parcele (Parcae, ursitoare)* – AR I, 133; *Bahu (Bachus sive Liber), zeul vinului* – AR I, 134; *Aurora (Țiorile)* – AR I, 137; *Hercule Musagetu sau a muselor, adecă duca muselor* – AR I, 140; *Pan Arcadul, cel ce au fost zeul păstorilor și a vitelor* – AR I, 144; *Silvanu sau Codreanu* – AR I, 146; *Pomona, zea pomilor* – AR I, 147; *Pale (Pales) au fost zea grijitoarea pășunii* – AR I, 148; *zea Levana, Rădicătoarea* – AR I, 150; *Cunina, Legănătoarea* – AR I, 150; *Potina și Edusa, adecă adăpătoarea și nutritoarea* – AR I, 150; *zeii Nixii, adecă Sărguitoarii* – AR I, 150; *Fortuna, Norocirea* – AR I, 151; *Osiris, fratele și bărbatul Isisei* – AR I, 155; *Tărcvinius, craiul romanilor* – AR I, 164; *Galus, apa Frigiei* – AR I, 182; *în cinstea zecii Iuno, patroanei nunților* – AR I, 206; *crăiesei Tanacvila sau Cecilia* – AR I, 210; *Sărbătorilor Paganale (Sătenestii)* – AR II, 6; *Ceres, zea grâului* – AR II, 41; *Maia, muma lui Mercurius* – AR II, 182; *Haron, portariului dedesubtului* – AR II, 212; *sfințit lui Pluton, d-zeului dedesubtului* – AR II, 212.

Prin procedeu de notolă au fost glosate: *Muntele Vulturului, un munte nalt, nu departe de Buda* – BMC, 45; *mărgelariu (mătănariu)* – TLC, 49; *steniurile Tatrei (muntele cel mai naltu și mai petrosu în Ungaria)* – TLC, 57; *un vestmânt alb de pănură, adecă din lână țesut, unde cu mânici, unde și fără mânici, și se zice: șubă, buhai, căbăniță, suman, tundra ș.a.* – AR I, 70; *prin vorba maghiștră se înțeleg persoanele ce purtau diregătorile țării* – AR II, 10; *nu se citește, adecă nu se țitează* – AR II, 183; *martie, mărțișor sau germăniariu* – AR II, 183; *aprilie, prieriu sau florariu* – AR II, 183; *maiu sau frunzariu* – AR II, 183; *iunie, cereșel* – AR II, 183; *iulie, cuptoriu* – AR II, 183; *august, măsălaru* – AR II, 183; *septemvrie, răpciune sau vinimeriu* – AR II, 183; *octomvrie, brumărel* – AR II, 183; *noiemvrie, brumariul* – AR II, 183; *decemvrie, andrea sau neiosul* – AR II, 183; *ianuarie, cărindariu, gerariu sau ghenarie* – AR II, 183; *februarie, făurariu* – AR II, 183; *anticele sau arheologia* – AR II, 184; *circus (circus) atâta va să zică cât românește cerc sau mai bine țarc, fiind acea îngrăditură în forma cercului făcută, adecă țarc. Românește s-ar putea zice țarc, care cuvânt se și află la români, adecă îngrăditura unei căpiță, clăie sau stog de fân, se numește țarc, care de obște este rotund, în forma unui cerc* – AR II, 189; *monumenturi, adecă înscripiții de pe table de mormânturi* – AR II, 199; *se pune și la români mortul cu picioarele cătră ușă, adecă spre plecat* – AR II, 212; *olu sau oala* – AR II, 213; *de unde s-au născut zicala: I s-au frânt olul, adică viața* – AR II, 213.

Glosarea prin perifrază este întâlnită și în textele vizate aici de noi, în special în lucrarea *Anticile romanilor: adevărata biografie a lui Ioan Corvinus, adevărat unde s-au născut și cum au ajuns el la nalta direcție de guvernator a Ungariei* – DNIC, 51; *română, adevărat o carte fabuloasă și povestitoare ce se țese numai spre petrecere desfătătoare* – AR I, XII; *să se uite la profetii, adevărat la zburarea păsărilor, după cum era datina de atunci* – AR I, 6–7; *linia de pământ ce-l râma sau îl ara ferul plugului și-l răsturna pe partea dreaptă se numea mur, adevărat țărâre* – AR I, 11; *cetatea Roma se zice și Septemcollis, de șapte culmi, pentru că șapte culmi, colnici sau munți cuprindeau cu pomeriumul său* – AR I, 12; *asculta prespunerile, adevărat privea la zburarea păsărilor* – AR I, 12; *Palațium se zice de la Palația, muiera craiului Latinus* – AR I, 13; *un piaț deschis, adevărat un cot de loc despărțit prin ape sau drumuri de trupul cel de căpetenie* – AR I, 26; *băneri, adevărat servii cei luători de seamă pentru curățenia lor* – AR I, 35; *era mișcat din senat, adevărat nu era mai mult senator* – AR I, 48; *în arenă a se scobori, adevărat a începe orice faptă din toată vârtutea* – AR I, 52–53; *tâmplă, adevărat în locul cel de auguri sfințit* – AR I, 54; *călărași, carii cu calu lucrau* – AR I, 62; *se încăruțau, adevărat de la Tâmpla Onorului (Honoris), cea afară de cetate, până în Capitolium se purtau* – AR I, 64; *togă bărbătească, carea se zicea altmintrelea pură (pura), curată* – AR I, 71; *tunica laticlavă (tunica laticlavă), adevărat pe carea era o limbă de porfir, can lată cosută* – AR I, 73; *plaga, plaga, era linteu (lepedeu, măsaie) de pat* – AR I, 75; *erau lunulați, adevărat era o lunuță cusută pe dânsii* – AR I, 77; *după numele latinesc carpisculă (carpisculae) le zic scorbile* – AR I, 83; *titirii, adevărat păstorii cești românești în praxă vie* – AR I, 84; *breviaru, adevărat descrierea purtatelor de dânsul la Răsărit bătaie* – AR I, 99; *fecialu (un bărbat ce vestea bătaia și încheia pacea)* – AR I, 110; *erariumul sau casa publică, în carea, pe lângă banii țării, se țineau și monumentele (crisoavele), adevărat dreptățile țării și semnele sau steagurile ostășești* – AR I, 124; *larariul (locurile unde se țineau acești zei)* – AR I, 129; *fiindcă între arme tac musele, adevărat unde nu-i vârtute de a învinge pre neprietân, stau învățăturile, îngropându-se cu purtarea bățăilor* – AR I, 141; *păsările ce arătau cele viitoare cu cântatul se ziceau oscine, adevărat cântătoare, iară cele ce arătau prespunerea cu zburatul se numeau prepete, repede sburătoare* – AR I, 161–162; *nu avea voință, adevărat slobozenie de a scoate alt foc din flaminie* – AR I, 174; *vătau (vates), cel ce cânta versurile saliare* – AR I, 178; *a purta vită (faciu, propoadă sau o legătură de cap muierescă)* – AR I, 184; *prefice (praeficae) se ziceau muierile cele spre cântarea răpăosatului pe plată chemate* – AR I, 186; *tâmpla se zice: un loc în ceriu otărât de luguri a fi sfânt și de aci locul cu mur îngredit vreunui zeu închinat și sfințit de luguri se zice tâmplă* – AR I, 187; *sacru, sfânt pentru că în sine însămnează un loc sfințit îngredit cu mur, ci fără acoperământ* – AR I, 189; *acera (acera) este o scatulcă sau albiuță carea se zice și focșoru, în carea se aprindea tămăia* – AR I, 199; *turibulu (turibulum) e vas cu care se afuma tămăia, adevărat cădelniță sau românește afumătoare* – AR

I, 199; *patra (patra), adevărat blid cu carele deschis se ducea vinul naintea zeilor sau sângele victimilor se sprijinea* – AR I, 200; *augurii (ghicitorii, prospunătorii) ... cei ce deslușeau semnele zburării păsărilor sânt bune au nu* – AR II, 3; *perduelion se zice vânzătorul de țeară sau și cel ce se află a fi cu simțiri vrăjmășești asupra patriei* – AR II, 11; *candidă carea însemnează mai mult decât albă, adevărat lucie albă sau strălucitoare de albeață* – AR II, 14; *civii romani, adevărat cei ce aveau dreptul cetățenesc și a cuvântului* – AR II, 21; *maghistrații se socoteau după cvalitate (cumătate), adevărat alții erau mai mari, alții mai mici* – AR II, 24; *să se procheme (provocare), adevărat să se aștearnă poporului spre învoire* – AR II, 32; *tribunalul (amvonul), ce era un loc mai înalt* – AR II, 37; *cvestor (quaestor) atâta însămnează cât: căutătoriu* – AR II, 44; *triumviri de noapte (triumviri nocturni), cei ce grijeau pentru aprinderi* – AR II, 47; *a se dezlega judecata, adevărat cel ce era în stăpânirea lucrului de proțes făgăduia că, deacă îl va învinge cerătorul, de loc îi va da acel lucru* – AR II, 88–89; *punea terminul, adevărat otăra zioa în carea să se judece și să se săvârșească proțesul* – AR II, 89; *depurtarea (deportatio), adevărat făcătorul de rău se trimitea a lucra la ocne sau în vreo insulă deșertă* – AR II, 105; *flotă (mai multe corăbii ostășești unite)* – AR II, 113; *datorința a soldății, ce se zice vocatio honoraria (chemarea onorătoare)* – AR II, 119; *cal public (equum publicum), ce se ținea cu cheltuiala publică* – AR II, 123; *călăreți nemțești, cei ce se numeau batavii, equites batavi* – AR II, 125; *sabia grea, ce se zicea spata (spatha)* – AR II, 131; *covata scutului care se chema spicula (spicula, spicelle)* – AR II, 131; *ferentarii (ferentarii) sânt totuna cu prăștiarii* – AR II, 133; *romanii numeau pogaja ostășească împedimenta (împedecări)* – AR II, 147; *paludamentu (paludamentum), o mantauă micuță, de față viorintă, împistrită cu aur* – AR II, 151; *prefectul câmpului (campi), cel ce purta toată grijea câmpuirei (castrorum, lager)* – AR II, 152; *acățături de purpură și de aur pe fruntea cailor (phalerae, falere)* – AR II, 156; *pumnăitorii (pugiles) s-au zis de la pumn* – AR II, 191; *naumahia era o închipuire de bătaie pe apă* – AR II, 192; *se numea și arena, arina sau țărina pentru că pe locul luptărilor era așternută arină, de unde se și zice în arenam descendere, a să coborâ în arină, adevărat în locul de luptă* – AR II, 193; *libitinariu era cel ce vindea în tâmplul Vinerei libitine toate cele de trăbuiță pentru îngropăciune* – AR II, 210; *cânta nenia (naenia), adevărat cântarea de îngropare în carea se înșirau laudele vredniciilor răpăosatului* – AR II, 214; *o urnă (o oală mare de pământ)* – AR II, 217; *un rug, adică o piramidă de lemne uscate în forma unui turn, încongiurat cu cupreși* – AR II, 217; *va adumbri, adevărat va arăta cetitorilor săi firul autorului* – DIRD, 6; *ortografia, adevărat formula și chipul scrierei așezate de gramatici* – DIRD, 13.

În paralel cu glosările de mai sus, autorul indică în multe situații, sub influența curentului latinist al epocii, corpondentul latin al cuvintelor românești, iar pe de altă parte, transpune în limba română cuvinte, sintagme și chiar propoziții întregi din latină. Scopul acestor procedee este de a arăta cititorilor săi descendența

limbii române din limba latină, precum și de a facilita introducerea lor în uzul limbii române, urmărind să realizeze o adaptare a acestora la sistemul fonetic și morfologic al limbii române, câteva exemple de acest fel putând fi observate și în materialul prezentat mai sus. Numărul mare al situațiilor de acest fel, precum și aspectele reliefate de acestea pot constitui subiectul unui studiu aparte.

Înventarierea gloselor din toate textele lui Damaschin Bojincă ne permite acum identificarea unor concluzii desprinse din analiza de ansamblu a acestora, concluzii care nu sunt, de altfel, diferite de cele pe care le-am prezentat la finalul primei părți a studiului nostru, și anume: glosele sunt prezente numai în text; modalitățile de glosare sunt variate, începând de la cele mai simple, cum este indicarea unui lexem sinonim între paranteze sau prin juxtapunere, până la glosele complexe, precum glosă în glosă; glosarea termenilor nu apare totdeauna la prima întrebuintare a acestora, iar unii termeni sunt glosați în repetate rânduri, uneori și de două sau trei ori pe aceeași pagină a aceluiași text, precum și în alte texte apărute ulterior; faptul că Damaschin Bojincă a folosit în scrierile sale „peste cinci sute de neologisme”<sup>4</sup>, a făcut ca numărul gloselor sale să fie foarte mare, ușurând, astfel, pătrunderea lor în vorbirea curentă; autorul nu glosează numai neologisme, ci și regionalisme, pe care le consideră necunoscute pentru cititorii săi din afara spațiului românesc bănățean; glosarea termenilor avuți în vedere de autor poate fi citită sau interpretată și de la dreapta la stânga, chiar dacă, în mod normal, glosarea presupune explicarea primului termen prin cel de al doilea, astfel că, la acest nivel, „glosele se comportă ca un dicționar explicativ”<sup>5</sup>; se înregistrează și situații în care cuvinte noi, dar și regionalisme nu sunt glosate, ceea ce ne face să ne întrebăm de ce unele cuvinte au fost glosate iar altele nu; pentru alte cuvinte se pare că autorul nu a avut termeni echivalenți, la exemplele de acest fel aduse în prima parte a studiului adăugăm aici altele, precum: *în timpul boalei lipicioase, adecă a ciumării* (AR I, 118), cu sensul de *boală molipsitoare; munții arzători sau vomători de foc* (AR I, 116–117), cu sensul de *munți vulcanici sau vulcani și decapitarea* (BMC, 37), cu sensul de *decapitarea*. O explicație, pentru modul în care Bojincă alege să gloseze unii termeni iar pe alții nu, ar putea fi evitarea supraîncărcării textului, precum și posibilitatea ca autorul să fi apreciat unii termeni a fi mai cunoscuți

decât alții.

Procedeele glosării facilitează, în primul rând, introducerea de cuvinte noi în limbă, atât în cea scrisă, cât și în cea vorbită. Glosarea are, așadar, un rol important în îmbogățirea lexicului unei limbi, dar, în același timp, ajută pe cititori la înțelegerea textului, dând acestora posibilitatea de a percepe subtilitățile semantice ale cuvintelor, lărgind-le perspectiva cultural-lingvistică.

Rolul gloselor se poate reduce, în esență, la aceste două direcții, dar, analizată în profunzime, glosarea își revelează „funcționalitățile multiple”<sup>6</sup>, având un complex rol lingvistic, dar nu numai.

Din toate aspectele lexicale identificate în studierea gloselor prezentate transpar problemele cu care Bojincă s-a confruntat în introducerea în uzul limbii române a neologismelor, cum ar fi adaptarea lor la sistemul morfologic al limbi române și problema echivalenței semantice corecte.

Preocuparea și efortul lui Damaschin Bojincă de a rezolva situațiile de natură morfologică au făcut ca „din cele 369 de neologisme întâlnite numai în scrierile lui, un număr de 260 au rămas în limbă până azi în forma în care le-a întrebuintat el”<sup>7</sup>, ceea ce înseamnă că glosările autorului și-au atins scopul.

#### Sigle:

DNIC = *Descrierea nașterii și a eroiceștilor fapte a multu vestitului și de toată Euroșa minunatului erou Ioan Corvinus de Huniad*, tradusă de D. Bojincă, în „Calendariu românesc pe anul de la Cristos 1830”, Buda, 1830, p. 43–141.

IRIII–IV = *Istoria romanilor*, în „Biblioteca românească”, 1830, III, p. 1–24; IV, p. 1–24.

TLC = *Tragedia lui Ladislau Corvinus de Huniadi*, în „Calendariu românesc pe anul de la Cristos 1831”, Buda, 1831, p. 39–149.

BMC = *Biografia lui Matia Corvinus, craiul Ungariei*, în „Calendariu românesc pe anul de la Cristos 1832”, Buda, 1832, p. 35–125.

AR I, II = *Anticile romanilor*, tomul I–II, Buda, 1832–1833, de [XVI] f.+238 p. (tomul I), și de [1] f.+220 p.+ [5] f. (tomul II).

DIRD = *Disputațiile asupra Istoriei pentru începutul românilor în Dachia...*, tălmăcite de pe lătinie pe românie prin Damaschin Bojincă, în Buda, cu Tiparul Crăiești Tipografii a Universității Ungariei, 1834, IV p. + 64 p.

#### Note:

1. Prima parte a acestui studiu a apărut în revista *Transilvania*: Otilia Urs, „Aspecte ale lexicului textelor lui Damaschin Bojincă, cu privire specială asupra lucrării Răspundere dezgurzătoare la cârtirea cea în Hale, Buda, 1828”, *Transilvania*, nr. 5–6 (2018): 99–105.
2. A se vedea aceste texte și siglarea lor la sfârșitul studiului.





3. Atestat cu acest sens și în forma *acira*.
4. Leontin Ghergariu, „Limba scrierilor lui Damaschin T. Bojincă”, *Cercetări de lingvistică*, nr. 1 (1963): 144.
5. Alexandru Gafton, *De la traducere la norma literară* (Iași: Alexandru Ioan Cuza, 2012), 334.
6. Ibid.
7. Ghergariu, „Limba scrierilor”, 145.

### **Bibliography:**

- Bojâncă, Damaschin T.. *Anticile romanilor [The antiquities of Romans]*, tom I–II. Buda: Universității din Pesta, 1832–1833.
- Bojâncă, Damaschin. “Biografia lui Matia Corvinus, craiul Ungariei” [“The Biography of Matia Corvinus, the King of Hungary”]. *Calendariu românesc pe anul de la Cristos 1832*, Buda (1832): 35–125.
- “Descrierea nașterii și a eroiceștilor fapte a multu vestitului și de toată Europa minunatului erou Ioan Corvinus de Huniad” [“Description of the Birth and Heroic Deeds of Much of the Famous and all Europe of the Wonderful Hero Ioan Corvinus of Huniad”], tradusă de D. Bojâncă, *Calendariu românesc pe anul de la Cristos 1830*, Buda (1830): 43–141.
- Disputațiile asupra Istoriei pentru începutul românilor în Dachia [The Disputes About the History for the Beginning of the Romanians in Dachia]*, tălmăcite de pe latinie pe românie prin Damaschin Bojincă. Buda: Tiparul Craiești Tipografii a Universității Ungariei, 1834.
- Gafton Alexandru. *De la traducere la norma literară [From Translation to Literary Standard]*. Iași: Alexandru Ioan Cuza, 2012.
- Ghergariu Leontin. “Limba scrierilor lui Damaschin T. Bojincă” [“Language of Damaschin T. Bojincă’s Writings”]. *Cercetări de lingvistică*, nr. 1, (1963): 125–145.
- Bojâncă Damaschin T.. “Istoria romanilor” [“History of the Romans”]. *Biblioteca românească*, (1830/III):1–24; (1830/IV): 1–24.
- Bojâncă Damaschin. “Tragedia lui Ladislau Corvinus de Huniadi” [“The tragedy of Ladislau Corvinus of Huniadi”]. *Calendariu românesc pe anul de la Cristos 1831*. Buda (1831): 39–149.
- Urs, Otilia. “Aspecte ale lexicului textelor lui Damaschin Bojincă, cu privire specială asupra lucrării *Răspundere dezgurzătoare la cârtirea cea în Hale*, Buda, 1828” [Lexical Aspects of Damaschin Bojincă’s Texts with Special Review of the Work *Răspundere dezgurzătoare la cârtirea cea în Hale* (Clarifying Answers to Criticism in Hale), Buda, 1828]. *Transilvania*, no. 5–6 (2018): 99–105.

# TRANSLATION AND CULTURAL IDENTITY: ROMANIAN CULTUREMES IN THE WORKS OF ION CREANGĂ AND MIHAIL SADOVEANU

**Anca MUREȘANU**

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

TRANSLATION AND CULTURAL IDENTITY:  
ROMANIAN CULTUREMES IN THE WORKS OF ION CREANGĂ AND MIHAIL SADOVEANU

**Abstract:** Identity has always been viewed as a key notion in translation studies. Time and again people assume that national identity is homogeneous and that it manifests itself in a particular language and culture. Nowadays, translation takes place in such a context where identity, culture or tradition is no longer homogeneous. In the process of translation – since so many new traditions and cultures are brought into focus – identities are slowly fading out or removed to make way for new ones. Translation allows existing identities to open up as host languages and cultures and it makes the creation of new areas of identity easy, the result resting upon the translator’s ability to bridge cultural differences. This present article provides a glimpse into the labor the translators go through when it comes to maintaining and negotiating meaning, identity and cultural differences between two languages.

**Keywords:** translation, culture, identity, culturemes, culture specific items.

**Citation suggestion:** Mureșan, Anca. “Translation and Cultural Identity: Romanian Culturemes in the Works of Ion Creangă and Mihail Sadoveanu”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 41-46.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.06>.



Nowadays, identity is a key term in recent cultural studies. Before approaching the issue of cultural identity, one has to explain the term “culture”, since this concept is essential to understanding the implication for literary translations. Newmark (1988) views culture as “the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression” (94). According to the American scholar, Larson (1984), definition of culture is “a complex of beliefs, attitudes, values, rules which a group of people share” (431). She deems that a translator needs to identify the set of beliefs, rules and values of the source language society so that he/she may really understand the source text and render it as accurately as possible for

the readers who may not share the same set of attitudes, beliefs or who may not be governed by the same set of rules. Vermeer sees cultures as consisting of “everything one needs to know, master and feel, in order to assess where members of a society are behaving acceptably in their roles” (Katan, 2009: 82).

It is obvious that the cultural identity of any society at a given point is made up of a number of concepts and factors working together to build meaning in that particular culture for each of its members. Notwithstanding, the same concepts and elements may have different meanings for people belonging to the same group and for those who belong to different cultural groups. The key concept about cultural identity is the awareness



of the features, characteristics and peculiarities that define a person or group. All these further complicate the process of translations. Munoz-Calvo and Buesa-Gomez (2010) states that “translators need cultural literacy, communicative language competences and cross-cultural competence as well, because they have to interpret socio-cultural meaning in cross-cultural encounters, contributing to the transfer of knowledge across cultures and to cultural development as well” (2-3).

Castro-Paniagua (2000) considers that a translator “needs to have a deep knowledge of the cultural frames [he or she] will be handling” (24). Thus, a translator “must adequately transmit and adapt [the] message across cultures” (24). In particular, the translation of literary texts requires such cross-cultural competences so as to transfer the shades of cultural identity. Special attention is required when translating literary texts since a translator has to transfer culture specific items from one language to another as accurately as possible. Abbasi et al (2012) define translation as “not just a literal recasting of a work from one language to another, but also an adaptation of one culture’s values and biases into another” (86). Literary texts abound in words and expressions that reflect the culture of that particular nation. In this case, the process of translation is further complicated by the presence of culture specific items. Language and culture are intertwined; the meanings of a particular language represent the culture of a particular nation. Language is in fact the verbal expression of culture: “language is part of culture” (Vermeer, 1989: 4). Daghighi (2016) also states that “Language and culture are closely related to and also inseparable from each other” (March 21, 171). Lotman (1978) asserts that “no language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its centre, the structure of natural language” (211-32). For the well-known translation theorist, Susan Bassnett (1980), language is “the heart within the body of culture” (13-14). She emphasizes the need to take into account the interdependence between language and culture when translating.

In opposition to the views expressed by the above-mentioned critics is that of Peter Newmark (1988) who does not “regard language as a component or feature of culture” (95). For Newmark, Vermeer’s view implies that translation is impossible, whereas for the critic, to accurately render a text from the SL into the TL is part of the translator’s mission to achieve and facilitate communication between two cultures. In spite of the divergent opinions – should language be considered part of culture or not – the notion of culture is of paramount importance when taking into account the implications for the act of translation and the two concepts seem to be inseparable. Probably the most serious problem for translators – the ones that have caused the most widespread confusion among readers – arises from

the differences between cultures. Some words, phrase or expressions are so deeply rooted in and specific to the culture that produced them that they may have no equivalent in the target culture. Based on their local situation, language, religion and historical background, each society constructs its own culture. Consequently, each culture is accepted and respected along with its restrictions. As such, these restrictions in translation are one of the particular characteristics of culture. Behaviors deemed acceptable will fluctuate from place to place. Currently, the key issue in translation is no doubt influenced by different cultural norms governing the source language and the target language and it is up to the translator to choose the norms that take priority over others. The translator decides whether the cultural norms of the SL and that of the TL are essential to be considered. In fact Nida (1964) stresses that “differences between cultures may cause more severe complications for the translator than do differences in language structure” (130).

Whoever takes upon himself/herself the task of translating literary texts has to be extra careful to the way CSIs are transferred from the source language to the target language. The more similar the two cultures are, the easier the translation is since the translator deals with fewer cultural discrepancies. Conversely, a bigger gap between the two cultures can lead to a profound discrepancy between the source text and the target text. The abundance of culture-specific items, aesthetic features, specific values, makes literary texts more challenging to translate than other types of texts. There are certain words and phrases that are so embedded in the culture that produced them that they have no correspondent in the target language, the translation of which results more often in a cultural gap.

Professor Georgiana Lungu Badea (2004) states that a translation is an act of culture where the translator speaks on behalf of somebody else, providing a glimpse of a foreign culture without being able to replace – through translation – the author’s historical and cultural experience. Hence, beyond the inevitable equivalence of meaning, the translation aims at rendering – more or less inspired – what is considered almost impossible to translate from the source culture to the target culture system (20). She views culturemes as statements that carry cultural information, cultural units or words deeply rooted in the source culture (25). She distinguishes between cultural, historical and literary culturemes (26) According to Lungu-Badea, culturemes exist both in oral and written communication. Used voluntarily or not, they are sometimes difficult to spot even by the receivers belonging to the same linguistic area as the transmitters. The relative and monocultural nature of the culturemes makes them difficult to spot. Therefore, it is all the more difficult for translators to spot them as the difficulty to find a correspondent in the target language is added to

this translation problem (30).

The critic offers the following classification of culturemes: from a formal point of view – simple (*clacă* – a voluntary gathering of peasants to help one another) and complex (*pierde-vară* – an extremely lazy person) – and from a functional point of view – historical (*vornic* – the major of a town) and contemporary (*hramul bisericii* – the patronal festival) (115).

Culturemes or culture specific items (CSIs) represent elements of the literary texts that are associated exclusively with the source language culture, and as such, are unfamiliar to the target text readers. For Aixela (1966), CSIs are “the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text, which, when transferred to a target language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency, etc.) of the given item in the target culture” (57). He terms CSIs as “those textually actualized items whose function and source involve translation problem in their transference to a connotation in a target text, whenever this problem is a product of the non-existence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text” (58). On the contrary, Newmark (2010) defines CSIs as “separate units, like items in a glossary” (173). He opposes Aixela’s view concluding that such culturally bound words have meaning, despite the contexts in which they occur.

According to Nord (1997), CSIs or culturemes are “everything we observe as being different from our own culture” (34). Therefore, to translate them means to interpret the meaning in relation to similar items in the target text culture. Larson (1984) believes that “all meaning is culturally conditioned and the response to a given text is also culturally conditioned” (436-7). As such, the reader will understand a text according to his/her own culture. The translated text will be interpreted according to the target text reader’s own culture and experience and not that of the author. This makes the role of the translator even more difficult: he/she must act as a cultural mediator to make sure that all meaning is communicated. Even if the definition and the role of CSIs may differ among scholars, they all seem to agree that such words prove to be very problematic in the process of translation.

In the following section, the SL to be investigated is Romanian, and the ST are *Amintiri din Copilărie* (*Memories of Childhood*) by Ion Creangă and *Baltagul* (*The Hatchet*) by Mihail Sadoveanu. Both Moldavian-born writers, they depict people and events from Moldavia, using a language that has specific Moldavian features. Creangă and Sadoveanu portray monographs of the Moldavian villages using words that belong to the vernacular to describe people and events, customs and habits, aspects of the life of the villagers, believes and

superstitions, etc. Masters of the spoken language, both writers use a linguistic universe that consists of archaic, regional and liturgical terms.

From the point of view of formal complexity, the culturemes in both source texts range from simple (*Memories of Childhood: Moși – Whitsun Moși Festival*, a festival held in the commemoration of the dead; *răzășesc – freeholder*, as reward for their bravery in the war against the Ottoman Empire, Stephen the Great offered villagers land which was inherited from generation to generation; *Vodă – prince*, ruler, king, a noble title given to the rulers of the country; *mânz – foals*, a name given to a child or adolescent; *The Hatchet: pocladă – rug*, a large piece of material made of wool and used as a blanket; *găteje – brushwood*, a thin, dead branch broken from trees; *tohoarcă – sheepskin coat*, a large bulky item of clothing; *greșale – sins*, things that are morally wrong; *cață – crook*, a long stick, with a hook used by the shepherds to catch sheep) to complex (*Memories of Childhood: fără căpătăiu – idle person*, vagrant, nomadic, homeless; *om vrednic – hard-working*, an industrious, useful, worthy person. *The Hatchet: Baba Dochia – Old Dochia*, is a character identified with the return of spring and one of the most important characters in Romanian mythology).

A careful analysis of both texts reveals that culturemes that need to be dealt with in the process of translation belong to a variety of fields, generating implicit allusions to: religious language, objects, school, spoken language, folklore and myths, customs, food, proverbs superstitions, etc.

### Religious language:

Both writers use a plethora of religious references in their works. Feelings of happiness or sadness and grief, status of minds are all expressed via utterances of the divine’s name: *drăgăliță-Doamne – dear God* (the diminutive *drăgăliță* underlines a special connection between the author and the supreme Deity), *Doamne – Lord/God* (*Memories of Childhood*). For exclamation: *Doamne, măi femeie, Doamne...! – Great heavens, woman...!* (*Memories of Childhood*). In the case of grief, a statement such as: *Dumnezeu să-l ierte!* can be rendered by *May God forgive him his sins!* or *God have mercy on his soul* (*The Hatchet*); *Dumnezeu să odihnească – God rests...* (*Memories of Childhood*); for submission to the will of God: *A da Dumnezeu... – with God’s help* (*The Hatchet*); to express gratitude: *slavă Domnului și bogdaproste – praise be to God or heaven be praised* (*bogdaproste – has its origin in the Bulgarian language and it is used to give thanks for any gift received in God’s name*) (*The Hatchet*). Religious words are prominent features of the Romanian language, the plethora of which may bewilder the target text reader. Therefore, it is not a surprise that the two narratives abound in such terms: *Memories of Childhood: părinte – priest* (the priest was seen as a spiritual father



and the villagers would address him using the term “părinte”); *hramul bisericii din Humulești – patron saint of Humulești* (the celebration of a patron saint’s day in the Orthodox church); *cruce ajută – Blessed Cross* (On the first page of certain books there was a cross made of ink); *Sâmbăta Paștilor – Black Saturday* (the day between Good Friday and Eastern Sunday); *Sfântul Vasile – St. Basil’s Day; Părintele catihetului – Reverend Principal* (religious studies professor); *Osmoglasnic – The Osmoglasnic* (religious book containing church chants for each day of the week). *The Hatchet: greșale – sins, Boboteaza – Epiphany Day, Sfântul George – Saint George’s Day, Sfinții Arhangheli – Saint Gabriel’s Day/ The Holy Archangels, prapurile și crucea – banners and the cross* (prapur – church flag depicting images of saints or biblical scenes, worn in processions or at other religious ceremonies).

The above mentioned translations show that Romanians communicate their strong belief and submission to God very often. To transfer all the instances where God is mentioned or invoked is a successful way of communicating the religiosity of the Romanian people. As such, it is important that the translator manage to transfer the feelings embedded in the source text interjections such as happiness, sorrow, helplessness, admiration, etc. If this cannot be achieved, the translator should try to add the speaker’s state of mind.

### Food, village life, jobs:

This area offers a great number of dishes and utensils specific to the Moldavian traditional cuisine. *Memories of Childhood: mămăligă – polenta* (a dish made of corn flour and water); *mere turture – sour-sweetish apples, roșcove – carobs, hrincă – cold polenta* (a slice of polenta usually cut with a thread), *colivă – Koliva* (a dish based on boiled wheat that is used liturgically for the commemorations of the dead), *oloiu – oil, făină de păpușoi – maize flour, perje uscate – dried prunes, cozonac – sweet bread* ( a special sweet leavened bread traditional to Romania, usually prepared for every major holiday: Christmas, Eastern), *făcăleț – roller* (a wooden stick used in stirring polenta), *ulcior – jug; The Hatchet: colac – colac* (a traditional braided bread typically made for special occasions or holidays), *pită – bread, țuică – țuică/plum brandy* (a traditional Romanian spirit made of plums), *găluște de post – Lenten dumpling, curechi prăjit cu olio de cănepă – cabbage fried in hemp-seed oil, slănină – slănină* (this type of food consists of cured slabs of fatback, with or without skin. *Slănină* is different from *bacon*, the former having little or no lean meat).

Another source of culturemes are jobs and occupations: *Memories of Childhood: dascăl – teacher* (a parish clerk), *gospodar – farmer, strungar – joiner, clopotar – bell ringer, mocan – sheep owner, ciubotar –*

*shoemaker, vornic – governor* (a historical rank for an official in charge of justice and internal affairs), *vătăman – deputy major, lingurari – gypsies; The Hatchet: baci – shepherd, argat – servant/ploughboy* (a boy who directed the animals that pulled a plough), *negustor – merchant, crișmar – innkeeper, străjer – sentinel*.

The rural life is depicted through culturemes related to household objects, clothes, economy related matters: *Memories of Childhood: tărăboată – wheelbarrow* (a small hand-propelled vehicle with one wheel and two handles use to carry loads), *sorcovăț – sorcovăț* (a Russian coin that also circulated in Moldavia), *rubele – Turkish coins, scroambe – worn-out boots* (old or poorly made boots), *obiele – foot wraps, putină – wooden vat* (a wooden, con-shaped vessel made of staves hold together by iron rings, used to preserve cheese, pickles), *sarică – sarică* (a heavy woolen cloak worn by mountain people), *ciubote – boots, catrință – skirt* (a traditional clothing worn by Romanians, an apron like skirt which is embroidered manually), *astrăgaciu – sole extender* (a shoemaking tool used to stretch the soles of the shoes), *dulama – greatcoat* (a long cloak worn in the past by priests or merchants); *The Hatchet: vatale – loams, fușalău – wool card, hîrzob – basket, tarniță – wooden saddle* (wooden or leather saddle used for riding horses or for carrying things), *nadișancă – carriage* (a small, light, open carriage), *tohoarcă – sheepskin coat, opinci – opinci* (traditional peasant shoes worn in Southeastern Europe), *cofă – pitcher* (a cylindrical container made of fir staves with a handle in which peasants keep the drinking water), *botfori – high boots, crighel – mug, suman – overcoat* (a long coat worn by peasants, made up of thick woolen material), *casîncă – shawl* (a scarf adorned on the edges with embroidered flowers and fringes), *camilafcă – kamelaukion* (a rigid cylindrical head covering worn by Orthodox Christian Monks).

### Figures of speech, proverbs, sayings:

The notion of cultural context is immediately noticed when the translator deals with proverbs, popular sayings which have deep roots in archaic situations and attitudes. Both Romanian writers resort very often to idiomatic phrases and proverbs. We are not dealing all the time with proverbs in the strict sense of the word; most of the time we have sayings which are very similar to in their context with the proverbs.

*Proverbs, sayings:*

*Memories of Childhood: “Vorba aceea: De plăcinte râde gura, de vârzare, și mai tare”* [“As the saying goes: ‘Pies make the mouth smile but the cabbage pies make it smile brighter’”]; *“De unde nu-i, de acolo nu se varsă”* [Where nothing is spread, there’s nothing to spill]; *“Vorba aceea: Lucrul rău nu piere cu una cu două”* [“As the saying goes: ‘A bad penny always turns up – this saying refers to the recurrence of any unwanted event’”]; *“Vorba aceea: Se*

*tine ca râia de om*” [“As the saying goes: ‘It clings to a man like the scab’]; “Unde-o plesnește mama și unde crapă” [the result or outcome of an action you take is completely different than expected – “How far from mom’s expectations things turned out to be”]; “Cele răle să se spele, cele bune să s-adune; vrajba dintre noi să piară, și neghina din ogoare” [“May all evil from us go, may all good things ever grow, vanish from us feuds and cares, all our land be free from tares”] (translation by Ana Cartianu, 1995: 59); “Milă-mi de tine, dar de mine mi se rupe inima de milă ce-mi este” [“I feel sorry for yourself, but sorrow for myself quite breaks my heart”]; “Vorba aceea: *Golătatea încunjură, iară foamea dă de-a dreptul*” [“As the saying goes: ‘Poverty takes the slow path; hunger hits the nail on the head’”]; “Ce-i în mână nu-i minciună” [“A bird in the hand is worth two in the bush”]; “Vorba aceea: *Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pânțec de iapă se cer unui popă și nu-i mai trebuie altăceva*” [“As the saying goes: ‘If a priest has a horse’s legs, a wolf’s mouth, a thick skin and a mare’s belly’ he won’t need anything else”]. *The Hatchet*: “Caută-ți de treabă” [“There is no need to worry”]; “Cine nu cearcă, nu izbîndește” [“He who does not try, is doomed to fail”/ “Nothing ventured, nothing gained”]; “Nimeni nu poate sări peste umbra lui” [“Nobody can overleap his shadow”]; Ce i-i scris i-i pus în frunte [“No flying from faith”]

#### *Figures of Speech:*

*Memories of Childhood*: “m-am săturat de ei ca de mere pădurețe” [“I have had it up to here with them”]; “doi cai ca niște zmei” [“two horses like dragons”]; “am început a plînge cu zece rînduri de lacrimi” [“we began to cry our hearts out”]; “Smărăndița... plîngea ca o mireasă de sărea cămașa de pe dînsa” [“Little Smaranda...sat crying like a bride, so that her blouse was shaking on her back”], “învățat pînă la genunchiul broaștei” [“whose scholarship was rather non-existent”].

*The Hatchet*: “ochii i se aburiră ca de lacrimi” [“her eyes filled with tears and a film came over them”]; “era bănuitoare ca orice femeie” [“suspicious like every woman”]; “să curgă spre voi banii ca apele” [“may gold flow over you like abundant waters”]; “acei ochi aprigi

și încă tineri căutau zări necunoscute” [“those keen, still youthful eyes kept scanning the unknown universe”].

### Conclusions

The above examples show that many popular sayings and proverbs do not have an exact Romanian counterpart and even if they do, they often transfer the idea on a different plan. Sometimes, a literary or word for word translations of such proverbs or sayings would not only confuse but also deprive the target text reader of the true dimensions of the Romanian culturemes. It is common practice for many translators to paraphrase literary expressions, neglecting thus stylistics. This leads to the loss of much of the cultural nuances imbedded in the language art. The two Romanian novels abound in figures of speech, proverbs and sayings and to omit them is to deny the literary taste of the ST audience. To offer a literary or a word for word translation of all of them would result in a difficult text that does not read well.

The translator of CSIs needs a combination of strategies and special considerations. Omission, interpretation, explanations are sometimes necessary especially in case the meaning is completely lost or the source culture is inaccurately presented. Unfortunately, there is no universal strategy for the translation of culturemes. Anyone who takes upon himself/herself the task of translating CSIs should always negotiate meaning of the ST, cultural nuances and last but not least, his/her own perception of the TT audience’s taste and make an informed decision about what strategy he/she should resort to. No translation can achieve total equivalence between different cultural systems. Any translator who uses a cultural approach to translation acknowledges that each language incorporates elements that have their origin in its culture and that every text is tied to a specific culture. Even though a cultural translation is difficult to achieve in a literary text, such a task can be performed by accepting culture’s influence on translation. A translator’s responsibility is not only to decide which cultural features are important but also to what degree it is essential to transfer them into the target language.

### Bibliography:

- Abbasi, Gelavizh et al. “Language, Translation, and Culture.” In *International Conference on Language, Media and Culture IPEDR*, 33, 83-87. Singapore: IACSIT Press, 2012. Retrieved from <http://www.ipedr.com/vol33/017-ICLMC2012-L00062.pdf>.
- Aixela, Javier Franco. “Culture-Specific Items in Translation.” In *Translation, Power, Subversion*, edited by Roman Alvarez & M. Carmen-Africa Vidal, 52-78. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1980.
- Cartianu, Ana. & R. C. Johnston. *Amintiri din Copilărie/Memories of My Boyhood*. Sibiu: Editura Universității “Lucian Blaga”, 1995.
- Castro-Paniagua, Francisco. *English-Spanish Translation, Through a Cross-Cultural Interpretation Approach*. New York: University Press of America, 2000.



- Daghoughi, Shekoufeh & Mahmood Hashemian. "Analysis of Culture-specific Items and Translation Strategies Applied in Translating Jalal Al-Ahmad's *By the Pen*." *English Language Teaching*. Vol. 9, no. 4 (2016): 171-185. Published by Canadian Center for Science and Education.
- Katan, David. "Translation as Intercultural Communication." In *The Routledge Companion to Translation Studies*, edited by Jeremy Munday, 74-92. Abingdon: Routledge, 2009.
- Larson, Mildred. *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. Lanham and New York: University Press of America Inc, 1984.
- Lotman, Jury & Boris Uspensky. "On the Semiotic Mechanism of Culture." *New Literary History*, 9 (2) (1978): 211-32.
- Lungu-Badea Georgiana. *Teoria culturemelor. Teoria traducerii* [Culturemes Theory. Translation Theory]. Timisoara: editura UVT, 2004.
- Munoz-Calvo Micaela & Carmen Buesa-Gomez. *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-cultural Communication*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International, 1988.
- Newmark, Peter. "Translation and Culture." In *Meaning in Translation*, edited by B. Lewandowska-Tomaszczyk, 171-182. Frankfurt: Peter Long GmbH, 2010.
- Nida, Eugen. "Principles of Correspondence." In *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, 126-140. London: Routledge, 2000.
- Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. London: Routledge, 1977.
- Sadoveanu, Mihail. *Baltagul [The Hatchet]*. București: Editura pentru Literatură, 1967.
- Vermeer, Hans. "Skopos and Commission in Translational Activity". In *The Translation Studies Reader* edited by Lawrence Venuti, 191-202. London: Routledge, 1989.

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

**Larisa BOTNARI**

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

**Abstract:** 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.

**Citation suggestion:** Botnari, Larisa. “Littéraires et sociologues : enjeux interdisciplinaires d’une redéfinition de la littérature comme dispositif d’intelligibilité du social”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 47-57.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.07>.



## Pistes pour une « sociologie implicite » de la littérature : Bernard Lahire vs Jacques Dubois<sup>1</sup>

Dans un dossier significativement intitulé « Le Sens du social », un récent numéro de la revue *Romantisme* – revue du XIX<sup>e</sup> siècle – se propose de réfléchir à nouveau sur les liens « supposés ou réels, entre écrivains et sociologues »<sup>2</sup>, remettant en discussion le « regard proprement sociologique sur le monde »<sup>3</sup> qu’apporterait

la littérature. Or, la relative originalité de la démarche des éditeurs de cette revue créée par la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, dont on aurait éventuellement pu s’attendre à une reprise des discussions dans ce sens autour du roman réaliste et de ses capacités à restituer la réalité sociale de son époque, consiste en une double ouverture de perspective : la considération, d’une part, d’autres genres littéraires que le roman, comme la poésie, le journal, le théâtre





ou la correspondance ; la revendication, d'autre part, d'un regard sociologique propre à ces textes, qui ne s'arrêterait pas à la simple description fidèle de la réalité, mais serait « porteur en soi d'un véritable dispositif cognitif », par lequel le texte littéraire deviendrait « un mode à part entière d'intelligibilité de la complexité sociale »<sup>4</sup>. Cette dernière idée, mise ainsi au premier plan du questionnement sur les rapports entre littérature et sociologie, nous intéresse en priorité.

Envisager la littérature non plus comme simple objet, mais comme un potentiel outil du sociologue, n'est pourtant pas, on peut s'en douter, une entreprise révolutionnaire de ce numéro de la revue *Romantisme*. L'histoire de ce type de réflexion remonterait aux années 1960-1970. En invoquant les travaux de Lewis A. Coser et de Pierre Lassave, les directeurs du numéro énoncent ce constat : « Aux côtés d'une sociologie de la littérature qui prend pour objet les conditions de la création et de la réception littéraires s'est ainsi développée depuis quelques décennies l'idée d'une sociologie *par* la littérature qui consiste pour la discipline sociologique à stimuler sa réflexion à *partir* des œuvres littéraires »<sup>5</sup>. En effet, cette idée apparaîtrait déjà, comme simple suggestion ou comme postulat explicite, chez nombre d'auteurs s'interrogeant, au cours des quatre dernières décennies, sur les rapports entre sociologie et littérature. On peut retrouver des aperçus rapides de l'idée de sociologie par la littérature dans les panoramas synthétiques proposés par Paul Dirx, Gisèle Sapiro ou Pierre Lassave<sup>6</sup>. Par ailleurs, trois articles successifs d'un jeune chercheur à l'Université de Liège, David Ledent, en proposent une présentation bien élaborée et critique<sup>7</sup>. Dans tous ces travaux, une série d'auteurs – dont Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Bernard Lahire, etc. – semblent se distinguer comme des pôles de référence pour suivre l'évolution de cette idée dans l'espace français et francophone.

Nous retenons ici pour l'analyse la position sociologique de Bernard Lahire, que nous comparons par la suite à celle d'un littéraire connu pour son intérêt pour la sociologie – Jacques Dubois. C'est à Lahire qu'appartient justement la notion de « sociologie implicite » de la littérature, qu'il introduit pour la première fois en 2005, dans le chapitre « Sociologie et littérature » de son ouvrage *L'Esprit sociologique*<sup>8</sup>. Bernard Lahire y déclare, en effet, qu'il serait salutaire pour la démarche sociologique de dépasser le premier mouvement « de recul et de méfiance »<sup>9</sup> envers la littérature pour profiter, au contraire, du « réservoir de connaissances implicites sur le monde social et certains mécanismes qui le gouvernent »<sup>10</sup> que celle-ci enfermerait. La littérature y arriverait justement par la diversité des situations mises en scène, les multiples descriptions de relations entre les personnages, les monologues intérieurs, etc., ainsi que des nouveaux « schèmes d'interprétation du monde social »<sup>11</sup> proposés par les récits littéraires et

capables d'enrichir la boîte à outils du sociologue. Du côté des études littéraires, les travaux de Jacques Dubois (que Bernard Lahire cite d'ailleurs abondamment), portant sur les œuvres de Marcel Proust et de Stendhal, insisteraient largement sur « la proximité intellectuelle entre l'entreprise sociologique et le roman réaliste »<sup>12</sup>. En promouvant le « sens du social » dont ce dernier aurait fait la preuve, Jacques Dubois invite en même temps les intellectuels à l'étude de la fonction cognitive de la littérature dans le cadre non pas d'une histoire des idées mais d'une théorie de la connaissance.

Ainsi, il est intéressant de constater, à une confrontation plus soignée des textes de ces deux auteurs, les divergences non-négligeables qui séparent, voire opposent leurs démarches respectives. Quoiqu'il semble tout à fait porté à reconnaître une certaine spécificité propre à l'écriture littéraire, lorsqu'il affirme que « le roman n'est jamais la traduction littéraire d'une théorie sociologique »<sup>13</sup> (par quoi on aurait envie de comprendre, en effet, qu'il n'y est pas réductible), ainsi que par les multiples renvois aux travaux de Jacques Dubois, dont nous espérons montrer dans ce qui suit la position fort nuancée à cet égard, Bernard Lahire n'en manifeste pas moins une parfaite indifférence vis-à-vis de cette spécificité, en revendiquant, en toute fidélité au champ disciplinaire auquel il appartient et tout en se justifiant du raisonnement de Jean-Claude Passeron par rapport à la philosophie, un « usage *utilitaire*, corporatif et intéressé » des textes littéraires, « qui conduit le sociologue malin à feuilleter d'autres pages en les arrachant à leur contexte [...], pour y puiser les concepts et les schèmes capables de nourrir l'observation sociologique »<sup>14</sup>. C'est surtout dans ce sens qu'il entend mettre en avant la métaphore du « pillage » des textes littéraires, pour décrire la manière dont « la fréquentation de la littérature peut être l'occasion d'enrichir ses schèmes d'interprétation, d'affiner son intelligence du social et d'accroître son imagination sociologique »<sup>15</sup>. On s'accorderait bien à trouver, dans cette suggestion faite aux sociologues, une grande valorisation de la forme de connaissance dont la littérature serait porteuse. Mais il n'en reste pas moins que, tout en rejetant les « connotations un peu barbares » du terme, Lahire annonce ouvertement ne pas avoir l'intention de « respecter » la logique littéraire des textes lus, mais de s'en servir à de tout autres fins<sup>16</sup>. C'est dans le même sens qu'il parle d'un « usage pragmatique »<sup>17</sup> de ces textes en sociologie, en se posant la question de leur « degré potentiel de « rentabilité » scientifique »<sup>18</sup>. Malgré le démenti, les guillemets ou d'autres signes de prudence de la part de l'auteur, il est difficile de ne pas lire, dans ces considérations de Bernard Lahire sur une possible « sociologie implicite » de la littérature, la prétention à une instrumentalisation libre et totale du texte littéraire par le sociologue, insouciant de la nature particulière de ce texte, dont les études littéraires, soit dit en passant, auraient justement pour mission de fournir la définition et la compréhension.

Il est justement bien significatif de noter, à cet endroit de notre analyse, la posture subtilement, mais visiblement polémique que Bernard Lahire maintient à l'égard des études littéraires. Le sociologue réaffirmait encore récemment cette position : dans un article publié en 2016<sup>19</sup>, il se donne encore une fois pour but de renouer les liens entre sociologie et littérature, liens défectueux, estime-t-il, en partie à cause de la méfiance des sociologues, s'attachant uniquement à l'étude des institutions et gardant leurs distances vis-à-vis de la « chair textuelle ». Lahire voudrait donc en même temps renouveler le modèle d'analyse du champ littéraire par la sociologie, en y intégrant une préoccupation considérable pour l'étude des textes en eux-mêmes : il propose d'appeler cette nouvelle approche « une sociologie dispositionnaliste-contextualiste de la création littéraire », consistant à « établir des liens, systématiques plutôt qu'anecdotiques, profonds plutôt que superficiels, entre la vie des écrivains et leurs créations », c'est-à-dire « entre des formes d'expériences sociales et des types d'intrigues littéraires, entre des problématiques existentielles et des problématiques littéraires, entre les éléments d'une biographie sociologique non anecdotisante et des mises en scène littéraires »<sup>20</sup>. Mais, toute digne d'intérêt que soit sa démarche, une telle proposition est inséparable, chez Bernard Lahire, d'une critique systématique des approches pratiquées, selon lui, au sein des études littéraires, qu'il semble assimiler toujours aux méthodes mises en place et promues par Gustave Lanson et ses successeurs. Le sociologue déclare dans ce sens : « Tout oppose une telle démarche [la sienne] à la biographie littéraire anecdotisante, qui ne connaît que la succession finalisée des événements, confinant aux apories de l'illusion biographique », et qui est dépourvue de toute théorie un tant soit peu structurante de l'action et de la socialisation »<sup>21</sup>. Mettant en avant l'importance d'une étude des « socialisations littéraires », il ne manque pas de s'indigner que « les spécialistes en études littéraires réduisent [celles-là] à des « influences littéraires »<sup>22</sup>. Lahire pointe du doigt également un certain « style impressionniste et pointilliste » des « biographies » construites par les littéraires ; ceux-ci feraient, d'après lui, le travail d'un « compilateur compulsif de faits, de gestes et de paroles non hiérarchisés », consistant à « réduire la biographie individuelle à une série d'anecdotes ou à un simple enchaînement chronologique d'événements ou de faits »<sup>23</sup>.

Toute différente semble nous apparaître la posture de Jacques Dubois<sup>24</sup>, dont la méthode, consistant à interroger le « sens du social » des auteurs qu'il étudie, paraît se distinguer par une attention bien davantage tournée vers les subtilités et le mouvement de leur écriture, portant au jour une préoccupation supérieure pour ce qui fait la singularité de ce type de sociologie qu'enfermerait la littérature et, par voie de conséquence, un intérêt premier pour la singularité de la littérature elle-

même. C'est avec ses analyses de l'œuvre proustienne, dans *Pour Albertine. Proust et le sens du social* (Paris : Seuil, 1997), que Dubois parvient à rendre célèbre cette expression qui sera également reprise dans le titre du dossier réuni en son hommage vingt ans plus tard par la revue *Romantisme*. Cette étude de Jacques Dubois paraît s'inscrire dans une direction de recherche nouvellement appliquée au roman *A la recherche du temps perdu*, comprenant une série de « lectures sociologiques » de cette œuvre qui, avant le tournant de la décennie 1990, aurait surtout fait l'objet de commentaires mettant l'accent sur son côté psychologique ou philosophique, exploitant en priorité les thèmes de la mémoire, du temps ou encore, dans le sillage de *Contre Sainte-Beuve*, la distinction entre les deux « moi » du créateur. Avec *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde* de Livio Belloi (Paris : Nathan, 1993) et *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois* de Catherine Bidou-Zachariassen (Paris : Descartes & Cies, 1997), *Pour Albertine* de Jacques Dubois s'efforce de montrer la puissance évocatrice et explicative des excellentes descriptions du monde social que donne à lire le roman de Proust<sup>25</sup>.

En 1997, Dubois entamait donc une réflexion sur la fiction comme « champ d'expérience d'une sociologie »<sup>26</sup>, mais une sociologie « inséparable du romanesque »<sup>27</sup> : selon lui, « Marcel Proust a le sens du social comme on a le sens de l'humour. Sans rien de forcé ou de systématique. Loin des doctrines et des discours. »<sup>28</sup> Dans l'article qu'il consacre à Marcel Proust en 2017, Dubois réaffirme cette vision de la connaissance sociologique du romancier, qui ne se laisserait saisir qu'à condition de bien analyser et comprendre le « mouvement de la fiction » :

« En somme, on pourrait défendre l'idée que la *Recherche* est l'œuvre d'une manière de sociologue qui cache son jeu et se contraint à dissimuler derrière l'apparat d'une fiction bien menée et divertissante une connaissance de ce qui fait la construction sociale. C'est qu'il a la conviction que cette dernière ne peut apparaître en surface si elle ne veut pas par le développement d'un système troubler le « naturel » ou le mouvement de la fiction »<sup>29</sup>.

Des ouvrages comme *Les romanciers du réel* (Paris : Seuil, 2000) et surtout *Stendhal. Une sociologie romanesque* (Paris : La Découverte, 2007) reprennent et continuent cette même direction d'analyse. C'est en 2007 qu'on voit donc cette nouvelle notion de « sociologie romanesque » s'ajouter à la première, « sens du social », comme pour constituer un réseau conceptuel propre à sa démarche. Dans l'avant-propos à ce dernier essai, Jacques Dubois signale très clairement sa volonté de s'inscrire « dans une lignée d'analyse du littéraire qui est à l'ordre du jour »<sup>30</sup>, consistant à soulever la question de l'apport de savoirs par les textes littéraires aux sciences de l'homme telles que la philosophie, la psychanalyse ou



la sociologie. Il rappelle brièvement, dans ce sens, les travaux de Pierre Macherey, Vincent Descombes, Pierre Bayard et Pierre Lassave, et s'arrête ensuite un peu plus longuement sur *L'Esprit sociologique* de Bernard Lahire, pour le citer « en retour », dirait-on : la « sociologie implicite » dont parle Lahire, l'« usage incitatif » de la littérature auquel il invite les sociologues, ainsi que la « valeur expérimentale [du] travail de l'écrivain »<sup>31</sup> sont bien mentionnés par Dubois comme autant de possibles prémisses à sa propre démonstration.

Mais dans le questionnement sur la dimension et les pouvoirs sociologiques auquel Jacques Dubois entend soumettre les œuvres littéraires on remarque un souci tout particulier de prendre en compte et d'exploiter « la structure profonde de l'œuvre »<sup>32</sup>, qu'il pose comme la réponse la plus pertinente, avancée déjà par Pierre Bourdieu bien avant, à la question « de savoir à quel niveau d'une construction textuelle donnée les schèmes d'intelligibilité du social se donnent à appréhender »<sup>33</sup>. Dubois ne contredit donc pas les propositions de Lahire (il n'en retient même pas, curieusement, la métaphore du « pillage », à laquelle le sociologue attribuait pourtant une force symbolique considérable), mais dans cette invocation de l'autorité bourdieusienne en réponse à ce problème de méthode, on peut sans effort percevoir tout au moins une certaine prise de distance vis-à-vis de l'auteur de *L'Esprit sociologique*. Car la « sociologie romanesque » que cherche à instituer Jacques Dubois n'est pas tout à fait la « sociologie implicite » mise en avant par Bernard Lahire. Si les deux s'accordent à voir dans la littérature « un mode de connaissance et des éléments de savoir qui valent bien ceux que dispensent les sciences de la société »<sup>34</sup>, là où le dernier faisait abstraction sans peine de « la logique littéraire des textes lus », le premier énonce comme une nécessité incontournable le repérage et l'analyse de la « structure profonde » de ces textes. Il va même jusqu'à réclamer pour le roman « une forme d'engagement qui naît à même l'écriture », c'est-à-dire « un engagement d'abord littéraire, qui met en jeu le roman dans sa forme »<sup>35</sup>, le romancier lui-même « n'étant pas maître entièrement de ce que sa fiction dévoile »<sup>36</sup>. C'est là que le travail d'interprétation « à la fois littéraire et sociologique »<sup>37</sup> intervient, pour reconstituer dans tous ses aspects la complexité du savoir contenu par l'œuvre littéraire, savoir inséparable, paraît-il, de la forme dans laquelle il advient. C'est précisément la part du « littéraire » que Lahire aurait en quelque sorte dédaignée, et qui retrouve de ce fait sous la plume de Jacques Dubois son rôle primordial.

L'auteur des *Romanciers du réel* signalait déjà, en effet, dans la « Présentation » de son essai publié en 2000 et que l'on n'aurait pas tort de relire ainsi à la lumière des observations que nous venons de faire : « là où le roman réaliste réussit le mieux à nous dire la vérité du social, c'est à même le romanesque, à même son imaginaire, à même son écriture ou sa poétique »<sup>38</sup>.

Pour mieux expliciter ce qu'il faut entendre par « romanesque », Dubois ajoute encore ceci : « c'est là où il invente un univers, là où il dit les rapports humains en des projections qui confinent à l'allégorie, là où il s'approprie les paroles les plus triviales en des artéfacts linguistiques, qu'il propose la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société »<sup>39</sup>. De même, il reviendra sur cette conviction, pour la renforcer, en 2004, lors de son intervention au colloque intitulé « Littérature et sociologie »<sup>40</sup>. Convoquant toujours le raisonnement de Pierre Bourdieu et se proposant là encore de considérer la littérature « dans ce qui fait son aptitude particulière à penser la société »<sup>41</sup>, Dubois pose alors de nouveau « le principe de la primauté de la fiction », dans ce sens que « si l'œuvre littéraire de type fictionnel produit une connaissance spécifique du social, ce ne peut être qu'avec les moyens de la fiction et non par le biais d'un discours d'escorte de caractère doxique et en forme d'interventions d'auteur »<sup>42</sup>. Il énumère, parmi ces moyens, l'évocation de « situations concrètes », de « destins singuliers », inscrits dans une « continuité narrative » et traduits dans une rhétorique et une symbolique, autant de données fondamentales, dont l'analyste ne peut pas simplement se débarrasser, s'il veut restituer dans toute sa richesse la pensée du texte littéraire sur le monde. Nous sommes visiblement bien loin ici de l'usage « utilitaire, corporatif et intéressé » de la littérature, que Bernard Lahire, à la suite de Passeron, conseillait à ses collègues sociologues.

Or, une fois la justice rendue à la « logique littéraire » disqualifiée par Lahire, le risque de compromettre l'équilibre à peine rétabli, à force de basculer dans l'extrême opposée, se fait entrevoir. En citant les « pages remarquables » des *Règles de l'art* consacrées par Bourdieu à cette problématique, Jacques Dubois se sépare cette fois-ci nettement de la manière de procéder du sociologue, en la jugeant discrètement comme réductrice. « La structure d'ensemble à laquelle il ramène le roman de Flaubert résulte d'un travail d'interprétation qui s'inspire étroitement de sa théorie sociale », affirme Dubois, en admettant cette méthode qui consisterait à « chercher [dans l'œuvre] la confirmation de théories préexistantes » comme « parfaitement légitime », mais ne coïncidant nullement, d'après lui, avec le fait de « véritablement interroger le texte de fiction sur sa capacité à produire une pensée autonome sur le social »<sup>43</sup>. Car ce que Jacques Dubois paraît réclamer, c'est une autonomie non pas relative, mais absolue, du texte de fiction par rapport aux savoirs des autres disciplines : la littérature doit alors être traitée « de façon parfaitement indépendante, en attendant d'elle et d'elle seulement la production d'un schéma d'explication du social » et d'une « conception largement originale, étrangère au départ à toute discipline donnée »<sup>44</sup>. Il va même jusqu'à souhaiter, afin de rendre compte pleinement de la connaissance littéraire sur la société, le

recours à un discours qui fasse l'économie de l'appareil conceptuel des sciences sociales : il s'agirait dès lors d'un « savoir fictionnel *fortement autonome* qui, en somme, ne rencontre les attentes des sciences sociales que par accident et de façon oblique » et qui supposerait, pour être appréhendé, « une approche elle-même autonome de la socialité dans les récits de fiction »<sup>45</sup>. Après avoir vu écarter le rôle et la spécificité du littéraire proprement dit par l'usage purement instrumental que semblait vouloir faire Bernard Lahire de la littérature, nous en sommes à présent amenés, paraît-il, devant le déni de tout droit des sociologues à se prononcer, par le biais de leurs propres connaissances disciplinaires, sur le savoir des textes littéraires relatif aux objets d'étude qu'ils ont en partage. Interdiction qui n'est pas sans ressembler à une action de résistance face à un danger vaguement pressenti. Mais, quel que soit le bien-fondé de cette entreprise de Jacques Dubois, consistant à « demander au texte s'il dispense un savoir sociologique, [en s'adressant] à lui et rien qu'à lui »<sup>46</sup>, elle nous apparaît tout au moins comme discutable. A un pareil projet, pour le moins hasardeux, on pourrait opposer cette remarque prenant la forme d'une question plutôt rhétorique que formulait déjà Pierre Lassave, comme une objection par anticipation : « L'écriture fictionnelle ne prendrait-elle pas une telle valeur d'expression et de compréhension du monde si n'existaient en contrepoint des projets disciplinaires qui, bien que pris dans un tout autre régime d'énonciation (contrôlable et opposable), voient cependant en elle un aiguillon pour élargir leur espace sémantique jusqu'à prendre le risque d'en sortir ? »<sup>47</sup>. Pour le dire autrement, sans un bagage suffisamment solide de théories et de concepts, sociologiques en l'occurrence, même repoussé à l'arrière-plan, serait-on toujours en mesure d'évaluer le potentiel épistémologique d'une œuvre littéraire et d'en dégager la leçon de sociologie, quand bien même cette leçon serait entièrement originale et irréductible donc à des théories déjà existantes ?

Il serait également intéressant de mettre en parallèle ici les analyses respectives de Jacques Dubois et de Bernard Lahire sur un sujet commun, à savoir les romans de Georges Simenon, auxquels Lahire dédie un volet de son chapitre « Sociologie et littérature »<sup>48</sup>. Volet que nous pourrions comparer au chapitre sur Simenon<sup>49</sup> des *Romanciers du réel* de Jacques Dubois. Un tel développement risquerait cependant d'agrandir sensiblement les dimensions de notre travail. Notons toutefois, au passage, que chez Dubois on retrouve, d'une part, une étude très fine des personnages et de leurs fonctions ou des schémas narratifs que le critique s'efforce de mettre en corrélation avec les mécanismes cognitifs qu'ils seraient censés débloquent : « On se trouve en présence d'un réalisme qui exclut la description méthodique et ample et affectionne la petite notation égrenée au fil du récit. Simenon tire un grand parti de ce que l'on peut appeler les notes d'atmosphère

et qui expriment une géographie humaine en attente d'événements »<sup>50</sup>. D'autre part, le critique fait preuve d'une attention très vive pour la question des rapports de Simenon à sa propre écriture et aux conséquences textuelles qu'entraîne la problématisation par l'écrivain lui-même de cette question, le procédé n'étant pas dépourvu d'effets de connaissance sur le lecteur. Dans les *Mémoires de Maigret*, par exemple :

« L'écrivain cède la plume à son personnage majeur et lui permet de raconter comment son créateur a fait de lui une figure de fiction. Inversion savoureuse, mise en abîme imprévue, où l'auteur effectif se donne à voir et se trahit à travers sa créature. S'agissant d'écriture et d'imagination, le romancier et son personnage y jouent à s'opposer sur la manière de traiter le réel. Là où l'écrivain soutient que son art est fait de simplification et de tension vers l'essentiel, le personnage – en tant que policier ou que détective – avoue sa maladie du scrupule et sa tendance à vouloir tout dire ».<sup>51</sup>

De l'autre côté, l'intérêt de Bernard Lahire pour l'œuvre de Georges Simenon se manifeste surtout par le rapprochement opéré entre le genre du roman policier exploité par l'écrivain, d'une part, et les différents types d'enquête que mène le sociologue, d'autre part. Lahire insiste sur la manière d'agir et de penser du personnage Maigret – « quasi-sociologue de terrain avisé »<sup>52</sup> – qui devrait inspirer le chercheur en sciences sociales, encouragé par là de faire sienne la devise de Maigret : « Comprendre et ne pas juger », ou encore, à l'instar du même personnage, de préférer « la recherche à la découverte, et la recherche globale et compréhensive de tout un univers social et mental à la stricte enquête policière »<sup>53</sup>. Il s'agirait apparemment, dans le cas de Lahire, davantage d'une observation plutôt classique du « soin sociologique » dont le romancier ou/et ses personnages feraient preuve pour agir et décrire le monde et leurs propres actions, là où les analyses de Jacques Dubois témoigneraient au contraire d'une considération soigneuse des procédés textuels en eux-mêmes, par lesquels ces actions et ces descriptions sont restituées dans l'acte d'écriture.

### Une remise en cause des études littéraires ?

Essayons à présent de formuler quelques observations qui semblent s'imposer avec une certaine évidence à la suite de cette brève incursion dans les « discussions » entre un littéraire et un sociologue, au sujet d'une connaissance sur le monde social par la littérature. Assurément, admettre la pertinence du regard sociologique sur le monde, dont les textes littéraires seraient porteurs, au point de considérer ceux-ci comme de véritables dispositifs cognitifs, c'est remettre hautement en valeur aussi bien les contenus que les formes d'expression de la littérature, dédaignés naguère par les sciences sociales



pour leur manque de scientificité. N'empêche que, par cette recherche d'une « sociologie implicite » de la littérature, c'est toujours un objet extérieur qui semble se retrouver en position supérieure : en promouvant le texte littéraire au statut d'outil de réflexion du sociologue, par les vertus épistémiques que celui-là détiendrait, celui-ci n'est visiblement pas tenu d'opérer aussi bien une étude du littéraire en lui-même, en même temps que l'étude du fait social extérieur à l'œuvre dont il se sert pour affiner ses observations. On pourrait objecter sans doute qu'une telle répartition des tâches est parfaitement correcte, vu que l'étude du littéraire revient aux études littéraires plutôt qu'à la sociologie. Si l'on n'était pas, d'autre part, incliné à croire, en voyant exclure toute considération pour la « logique littéraire » par Bernard Lahire, que l'objet « littérature », devenu outil sociologique, n'est plus tout à fait le même que celui dont les études littéraires auraient pour mission de rendre compte.

En effet, envisagé par Bernard Lahire comme un dispositif qu'on évalue à l'aune de son « degré de rentabilité », dont on devrait faire un usage « corporatif », « utilitaire », « intéressé », le texte littéraire se voit clairement ramené à la fonction d'instrument parmi d'autres. Instrument bien précieux, peut-être, mais sans que cette opération passe par une interrogation assez solide sur la nature particulière de l'instrument ainsi revendiqué, ou du moins par une prise en compte efficace des réponses apportées par les études littéraires à cette question. Il n'est pas étonnant, dès lors, que « la littérature » se trouve fortement divisée entre ces deux statuts – d'objet et d'outil de connaissance – qu'elle est censée occuper et assumer simultanément.

Car il est plutôt difficile d'identifier, dans les prises de position des sociologues, un vrai souci de définition de la littérature dont ils entendent pourtant faire usage. Exemple dans ce sens pourrait être aussi la position de Nathalie Heinich. Similaire à celle de Lahire, elle se propose de considérer le texte littéraire « non dans sa dimension artistique, mais en tant que document « culturel », c'est-à-dire renvoyant à l'état d'une société donnée »<sup>54</sup>. Sous prétexte de prévenir contre différentes « erreurs » à ne pas commettre en travaillant avec des fictions, entre lesquelles la première et la plus grave serait « l'hégémonisme disciplinaire »<sup>55</sup>, Heinich conteste principalement ce qu'elle appelle « la réduction esthétique »<sup>56</sup> et réclame qu'on remette « la dimension esthétique à sa juste place – celle d'une dimension parmi d'autres, et pas forcément la plus intéressante »<sup>57</sup>. La sociologue déclare ainsi la question de la dimension esthétique des œuvres littéraires comme peu signifiante pour son propre questionnement, tout en faisant allusion en même temps, mine de rien, à de possibles altercations interdisciplinaires – la « subordination » de la sociologie par l'esthétique, la « réduction », par cette dernière, du statut de la sociologie en tant que discipline autonome à une simple « branche » :

« Il s'agit d'une question sociologique à part entière, qui n'a pas à être subordonnée, ni même articulée, à des problématiques esthétiques, comme cela a été le cas pour une grande partie de la sociologie de l'art, réduite à une branche de l'esthétique, donc centrée sur la question des œuvres et de la valeur artistique. [...] Les romans n'y sont traités que comme des documents sociologiques, et la question de l'art comme un indicateur – particulièrement éclairant – des valeurs générales propres à une société ».<sup>58</sup>

Il faut bien évidemment remarquer tout d'abord la précision que fait souvent Heinich, en s'intéressant à la connaissance que la littérature peut apporter à la sociologie, qu'il s'agit surtout pour elle de considérer non pas tant « la littérature, en tant que modalité de l'expression artistique, mais *la fiction* en tant que modalité de l'imaginaire »<sup>59</sup>. Cette précision lui permettrait de faire l'économie de considérations concernant la définition de la littérature en particulier. Sa préoccupation prioritaire pour la fiction est d'ailleurs incontestable, vu son implication très active dans des entreprises visant l'éclaircissement des problématiques diverses suscitées par celle-ci. Toutefois, travailler avec des fictions littéraires reviendrait-il au même que de faire appel à des créations théâtrales ou cinématographiques ? Cela paraît d'autant moins probable que le corpus des œuvres sur lesquelles s'appuie Nathalie Heinich dans ses travaux est toujours représenté, comme elle le déclare elle-même, « essentiellement [par] le roman et, *accessoirement*, le théâtre et le cinéma »<sup>60</sup>.

Ce fait est important aussi dans la mesure où, au moment de s'interroger sur l'usage que le sociologue peut faire des « matériaux » fournis par les œuvres de fiction, elle est amenée à formuler simultanément la question, que l'on devine incontournable et critique, des conditions auxquelles celui-ci peut « s'immiscer ainsi dans le domaine des études littéraires »<sup>61</sup>. L'expression n'est pas sans laisser entendre que cette revendication du droit à travailler sur la littérature ou à partir de celle-ci est perçue et vécue comme clandestine, d'un côté et de l'autre de la frontière disciplinaire. Cette situation, ainsi que l'orientation globale que l'on peut distinguer dans le discours de Heinich – davantage une contestation de « l'hégémonisme disciplinaire » des études littéraires sur la littérature que la mise en avant des vertus cognitives de celle-ci – rend problématique et tendue la perspective d'une réelle collaboration entre littéraires et sociologues. Pensé en termes d'« immixtion », leur rapprochement ne passe effectivement pas par une mobilisation par la sociologie des acquis des études littéraires, à défaut de poser elle-même dans des termes assez solides la question de la définition de la littérature avec laquelle elle entend opérer. Cela suppose tout simplement la mise à l'écart de ces acquis, voire leur subversion.

Tel était notamment le cas chez Bernard Lahire, tant il est vrai que son point de vue sur la littérature se

construisait inséparablement d'une critique parfois véhémente du discours et des approches pratiquées par les études littéraires. Nous arrivons par là au dernier point de nos conclusions, qui concerne justement l'impact sur les études littéraires de cette démarche de mise en valeur d'une connaissance sociologique propre à la littérature. A force d'adroitement faire se confondre le geste d'affirmer les vertus heuristiques de la littérature pour le travail du sociologue et celui, concomitant, de nier le monopole des études littéraires sur les œuvres, cette démarche risque bien, tout en faisant l'éloge des œuvres littéraires, d'une part, de renvoyer d'autre part la littérature en tant que discipline à sa conventionnelle inutilité. Car, n'ayant pas trop de mal à se passer de l'étape de définition de la littérature ou de celle de l'analyse des textes, qui se doit de tenir compte de leur « logique » propre ou de leur spécificité esthétique, les sociologues font de cette responsabilité revenant aux études littéraires une mission accessoire, sinon tout à fait superflue. Or, une telle entreprise est-elle pleinement raisonnable ?

Faisant référence aux affirmations de Nathalie Heinich, un compte-rendu du volume réunissant les actes du colloque « Littérature et sociologie », que nous avons cités à plusieurs reprises, avance justement cette remarque perspicace :

« [...] en proposant de considérer le texte littéraire comme une source documentaire au service de la sociologie, elle [Heinich] oublie que le langage agit comme médiateur et qu'il entraîne des effets de réfraction qui complexifient le rapport entre le texte et la réalité sociale. Du coup, il devient nécessaire d'examiner la matière textuelle en tant que telle en mobilisant les outils de l'analyse littéraire avant de pouvoir tirer quelque conclusion sociologique que ce soit ». <sup>62</sup>

C'est dans le même sens qu'allait le mécontentement de Florent Champy vis-à-vis des « lectures sociologiques de *A la recherche du temps perdu* », dont l'article (cité ci-dessus, voir note 43) visait peut-être moins à dénoncer l'incompatibilité de plusieurs interprétations sociologiques dans l'espace d'une même œuvre littéraire, que de réprover les modalités par lesquelles ces interprétations avaient été obtenues, c'est-à-dire, selon l'auteur, en faisant complètement abstraction des « enseignements de l'analyse textuelle dans ses composantes stylistique et narratologique » <sup>63</sup>. Rappelant que l'écriture est « elle-même vecteur de signification », Champy regrette précisément que « certains sociologues de la littérature étudient un monde fictif comme s'il existait en soi et pouvait être objectivement observé, indépendamment du texte qui est le vecteur de sa représentation et devrait être le premier objet d'analyse » <sup>64</sup>.

### **Vers une épistémologie de la littérature comme discipline à part entière**

Eu égard à tout ce qui précède, il ne serait guère

invraisemblable que l'un des enjeux des discours prônant la recherche d'une « sociologie implicite » de la littérature consiste précisément, à l'opposé de ce que l'on pourrait initialement attendre, dans la remise en cause de l'intérêt et de la légitimité des études littéraires. La menace pesant sur celles-ci apparaît en tout cas bien réelle, si l'on s'accorde en plus de percevoir dans les réactions de Jacques Dubois à ce sujet une certaine posture défensive, comme nous avons essayé de le faire ressortir à travers l'examen de ses différentes prises de position. En outre, la contribution de Dubois à la réflexion que le colloque « Littérature et sociologie » se proposait de développer, réflexion vouée à renforcer les relations entre les études littéraires et les sciences humaines contre « la trop grande fermeture actuelle des études littéraires sur la poétique du texte » <sup>65</sup>, n'aboutirait ainsi qu'à mieux illustrer une situation persistante de malentendu ou d'impossibilité d'une réelle communication entre les deux disciplines. Ainsi que Paul Dirx le constate à juste raison, son intention de traiter la fiction « de façon parfaitement indépendante, en attendant d'elle et d'elle seulement la production d'un schéma d'explication du social » <sup>66</sup> ressemble moins à un projet de consolidation des liens entre littérature et sociologie qu'elle ne « peut apparaître comme allant dans le sens d'une sorte de textocentrisme à l'envers » <sup>67</sup>, manquant fondamentalement de répondre aux objectifs premiers annoncés par les organisateurs de l'événement.

Ces derniers, par ailleurs, mettaient bien l'accent eux aussi sur ce qu'ils percevaient toujours comme « un des enjeux particulièrement sensibles » des interactions entre littérature et sociologie, dans le contexte des restructurations opérées par les universités françaises au sein de leurs cursus et leurs départements : « il y va en effet du statut de la littérature comme discipline à part entière, susceptible d'interroger le monde au même titre que les autres sciences humaines, selon une épistémologie propre, irréductible aux autres » <sup>68</sup>. L'épistémologie littéraire réclamée ici ne concernerait par conséquent plus que le domaine des œuvres, mais surtout celui des études littéraires ; la connaissance littéraire ne serait ainsi plus à chercher dans les seuls textes, mais dans « la littérature comme discipline à part entière ». Tâche souhaitable, mais qu'il est d'autant moins aisé à mettre en œuvre « qu'une telle épistémologie est peu formalisée par une « discipline » qui, dans le domaine francophone, n'a pas de nom spécifique et est souvent ni plus ni moins confondue [...] avec son objet « littérature » » <sup>69</sup>. C'est une pareille confusion qui se trouverait, entre autres, à la base des inquiétantes prises de positions des sociologues que nous avons pu observer. Mais elle affecterait, paraît-il, le discours sur la littérature et sur la connaissance littéraire en général, vu que, comme Paul Dirx le fait encore remarquer, « jusqu'à la fin, le lecteur de ces actes [du colloque de Bordeaux] aura eu à hésiter régulièrement quant au sens à donner au mot « littérature » » <sup>70</sup>.



En définitive, une fois ces tendances conflictuelles et l'ampleur des enjeux qu'elles suscitent dégagées et comprises, le ressenti de crise de la littérature, invoqué au départ, ne désignerait-il pas en réalité plutôt une crise des études littéraires et ne résulterait-il pas en partie d'une situation pareille, faite de multiples tensions interdisciplinaires ? Celle-ci ne sont peut-être pas toujours appréhendées comme telles, mais pourraient néanmoins largement contribuer au sentiment de malaise que le monde intellectuel ne cesse de constater, paraît-

il, dans les études littéraires de nos jours. Développer cette hypothèse dans le cadre d'une recherche plus ample pourrait conduire à la mise en place de possibles stratégies de résistance à la crise, au niveau de la recherche académique, mais aussi au niveau de l'esprit critique et de l'attitude individuelle de tout un chacun, compte tenu du fait que la littérature reste toujours, somme toute, une composante à portée considérable dans notre vie culturelle et dans notre vie tout court.

---

### Notes:

1. Cet article représente la deuxième partie d'une réflexion déjà entamée ici sous le même titre (*Revista Transilvania*, 8/2020, 39-42). En même temps, nous signalons qu'une version antérieure du développement qui suit a déjà été publiée dans le volume collectif *La littérature au prisme des sciences humaines*, dir. Abdelghani El Himani et Abdelmounim El Azouzi (Paris: L'Harmattan, 2020).
2. Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, « Présentation », *Romantisme* 175, nr. 1 (2017) : 6. Reprenant l'expression de « sens du social » – considérée comme « une des clés de lecture essentielles de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle » – au sous-titre de son essai de 1997, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, ce dossier est constitué en hommage à Jacques Dubois, professeur émérite à l'Université de Liège, où il avait enseigné, entre 1978 et 1998, la littérature française moderne et la sociologie de la culture.
3. Aron et Bertrand, « Présentation », 5.
4. *Ibid.*, 5-6.
5. *Ibid.*, « Présentation », 5 (souligné dans le texte). L'ouvrage de Coser auquel il est fait référence est *Sociology through literature: an introductory reader* (Prentice-Hall, 1963). Cet ouvrage est souvent cité comme fondateur de la démarche sociologique dont il est ici question.
6. Paul Dirx, *Sociologie de la littérature* (Paris : Armand Colin, 2000) ; Sapiro, *La sociologie de la littérature* ; Lassave, *Sciences sociales et littérature*.
7. David Ledent, « Les enjeux d'une sociologie par la littérature », *CONTEXTES* (2013), <http://contextes.revues.org/5630> ; David Ledent, « La sociologie implicite de la littérature », *Narrative Matters* (Juin 2014), <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01085367> ; David Ledent, « Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman ? », *Revue d'anthropologie des connaissances* 9, nr. 3 (2015). Les articles de 2013 et 2015 sont également cités par le numéro spécial de *Romantisme* de 2017, mentionné ci-dessus. Docteur en sociologie de l'Université de Caen – Basse-Normandie (2007) et docteur en études françaises de Mary Immaculate College, Université de Limerick en Irlande (2012), David Ledent est chercheur postdoctoral en sociologie de la littérature à l'Université de Liège en Belgique.
8. Bernard Lahire, *L'Esprit sociologique* (Paris : La Découverte, 2005), 172-225.
9. *Ibid.*, 173.
10. *Ibid.*, 179.
11. *Ibid.*, 173.
12. Ledent, « Peut-on parler », 376.
13. Lahire, *L'Esprit sociologique*, 178, cité par Ledent, « Peut-on parler », 376.
14. Lahire, *L'Esprit sociologique*, 176 (souligné dans le texte).
15. *Ibid.*, 175.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. *Ibid.*, 174.
19. Bernard Lahire, « Pour une sociologie de la littérature », *Idées économiques et sociales* 186, nr. 4 (2016), 6-14.
20. *Ibid.*, 7.
21. *Ibidem*.
22. *Ibid.*, 8.
23. *Ibidem*.
24. Nous signalons d'emblée que le très important rôle joué par Jacques Dubois dans la définition de la littérature comme institution n'entre pas dans les limites de l'étude que nous proposons dans cet article, portant uniquement sur l'idée de

- sociologie *par* la littérature.
25. Notons cependant que, chacun de ces essais rapprochant le point de vue du romancier d'une théorie sociologique différente (l'interactionnisme, la théorie du changement social proche de Bourdieu et d'Elias, la théorie de Gabriel Tarde sur les comportements sociaux, etc.), se pose alors la question de la compatibilité, à l'intérieur d'une même œuvre de fiction, de conceptions et de messages difficilement ou nullement conciliables sur le terrain de la sociologie savante. Tel est le point que s'efforce de soutenir un article de Florent Champy (aux arguments de qui nous reviendrons encore dans le volet conclusif de cet article), où l'auteur critique non sans sévérité ce type de démarche, se proposant de « montrer à quelles difficultés se heurte le projet de construction d'une sociologie à partir d'un texte de fiction et quelles exigences un tel projet de sociologie du roman doit satisfaire pour respecter la spécificité de son objet ». Florent Champy, « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propos de lectures sociologiques de *À la recherche du temps perdu* », *Revue française de sociologie* 41, nr. 2 (2000), 347.
  26. Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, (Paris : Seuil, 1997), 14.
  27. *Ibid.*, 22.
  28. *Ibid.*, 189.
  29. Jacques Dubois, « Proust et les sociologues », *Romantisme* 175, nr. 1 (2017), 84.
  30. Jacques Dubois, *Stendhal. Une sociologie romanesque*, (Paris : La Découverte, 2007), 17.
  31. *Ibid.*, 19.
  32. *Ibid.*, 20.
  33. *Ibidem*.
  34. *Ibid.*, 13.
  35. *Ibid.*, 11 (nous soulignons).
  36. *Ibid.*, 12.
  37. *Ibid.*, 20.
  38. Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (Paris : Seuil, 2000), 11.
  39. *Ibid.*, 12.
  40. Organisé en novembre 2004 à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, par la Société d'Etudes de la Littérature Française du XX<sup>e</sup> siècle (SELF XX<sup>e</sup>), cet événement – le premier dédié à ce sujet – se proposerait de « faire le point sur une des interactions les plus fécondes entre sciences humaines et littérature ». Il fait suite en même temps à une manifestation antérieure de la même Société, qui avait donné à voir « la trop grande fermeture actuelle des études littéraires sur la poétique du texte » (il s'agit du colloque « Recherche » réuni en 2002 et ayant résulté en la publication de *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française*, sous la direction de Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Yves Guérin et Michel Murat, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004). Cette rencontre se veut ainsi un rappel et un acte de renforcement des liens entre les textes littéraires et leurs contextes sociaux, ainsi qu'entre les études littéraires et les autres disciplines du champ des sciences humaines et sociales.
  41. Jacques Dubois, « Socialité de la fiction », dans *Littérature et sociologie*, dir. Philippe Baudorré, Dominique Rabaté et Dominique Viart (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), 34.
  42. *Ibid.*, 37-38 (nous soulignons).
  43. *Ibid.*, 38.
  44. *Ibidem* (nous soulignons).
  45. *Ibid.*, 43-44. Une référence majeure de Jacques Dubois pour les propositions qu'il avance est l'ouvrage de Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* (Paris : Minit, 2004), dont le titre même en dit beaucoup sur le type de rapports que l'auteur envisage entre les deux types de discours et de démarches analytiques mises ainsi en confrontation. Bayard souhaiterait, en effet, mettre en place une nouvelle méthode de lecture des textes littéraires, qu'il appelle « littérature appliquée », par laquelle il serait possible justement non pas d'identifier dans les productions littéraires des théories provenant d'autres champs de savoir, mais, à l'inverse, « de produire de la théorie à partir de ces textes », de « fournir des éléments de réflexion, et non de confirmation », sur un sujet ou un autre (en l'occurrence, le psychisme ; Bayard, *Peut-on appliquer*, 43). Autrement dit, à l'instar de Jacques Dubois un peu plus tard, Bayard soutient que, de manière parfaitement autonome, « la littérature est à même de proposer [...], pour peu qu'on sache l'interroger, des inventions scientifiques » (Bayard, *Peut-on appliquer*, 49).
  46. Dubois, « Socialité de la fiction », 43.
  47. Lassave, *Sciences sociales et littérature. Concurrence, complémentarité, interférences* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002), 39-40.
  48. Lahire, *L'Esprit sociologique*, 183-211.
  49. Dubois, *Les Romanciers*, 314-330.
  50. *Ibid.*, 327.
  51. *Ibid.*, 318-319.
  52. Lahire, *L'Esprit sociologique*, 184.
  53. *Ibidem*.





54. Nathalie Heinrich, « La fiction comme document : régimes d'énonciation, régimes d'interprétation », dans *Littérature et sociologie*, dir. Philippe Baudorré, Dominique Rabaté et Dominique Viart (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), 57.
55. Ibid., 59.
56. Ibid., 58.
57. Ibid., 53.
58. Nathalie Heinrich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris : Gallimard, 2005), 11.
59. Nathalie Heinrich, « Ce que la littérature fait à la sociologie. Petite histoire des *États de femme* », *Cahiers de recherche sociologique*, nr. 26 (1996), 70-71 (nous soulignons).
60. Ibid., 61 (nous soulignons).
61. Heinrich, « La fiction comme document », 49.
62. Geneviève Boucher, « Écritures du social / *Littérature et sociologie*. Sous la direction de Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart, Presses universitaires de Bordeaux, „Sémaphores”, 232 p. », *Spirale* 223, (Novembre-Décembre 2008), 34-35.
63. Champy, « Littérature, sociologie », 345.
64. Ibid., 363.
65. Philippe Baudorre et Dominique Rabaté, « Avant-propos », dans *Littérature et sociologie*, dir. Philippe Baudorré, Dominique Rabaté et Dominique Viart (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), 7.
66. Paul Dirx, « Compte rendu de Baudorre (Philippe), Rabaté (Dominique) et Viart (Dominique) (dir.), *Littérature et sociologie* », *CONTEXTES* (2008 [En ligne], <http://contextes.revues.org/2702>).
67. Ibidem.
68. Baudorre et Rabaté, « Avant-propos », 8.
69. Dirx, « Compte rendu », note 4.
70. Ibid., note 8.

## Bibliography :

- Aron, Paul, and Jean-Pierre Bertrand, eds. "Le sens du social." Special issue, *Romantisme* 175, no. 1 (2017).
- Baudorré, Philippe, Dominique Rabaté, and Dominique Viart, eds. *Littérature et sociologie*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Bayard, Pierre. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*. Paris : Minuit, 2004.
- Boucher, Geneviève. "Écritures du social / *Littérature et sociologie*. Sous la direction de Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart, Presses universitaires de Bordeaux, Sémaphores», 232 p." *Spirale* 223, (Novembre-Décembre 2008) : 34-35. <https://id.erudit.org/iderudit/16751ac>.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- Champy, Florent. "Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propos de lectures sociologiques de *À la recherche du temps perdu*." *Revue française de sociologie* 41, no. 2 (2000) : 345-364. [www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_2000\\_num\\_41\\_2\\_5266](http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_2000_num_41_2_5266).
- Dirx, Paul. *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Dirx, Paul. "Compte rendu de Baudorre (Philippe), Rabaté (Dominique) et Viart (Dominique) (dir.), *Littérature et sociologie*," *CONTEXTES* (2008) [Online], accessed October 20, 2020 <http://contextes.revues.org/2702>.
- Dubois, Jacques. *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris : Seuil, 1997.
- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris : Seuil, 2000.
- Dubois, Jacques. *Stendhal. Une sociologie romanesque*. Paris : La Découverte, 2007.
- Dubois, Jacques, "Socialité de la fiction." In *Littérature et sociologie*, edited by Baudorré, Philippe, Dominique Rabaté, and Dominique Viart, 33-48. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Heinich, Nathalie. "Ce que la littérature fait à la sociologie. Petite histoire des *États de femme*." *Cahiers de recherche sociologique*, no. 26 (1996) : 61-77. <https://doi.org/10.7202/1002342ar>
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard, 2005.
- Heinich, Nathalie. "La fiction comme document : régimes d'énonciation, régimes d'interprétation." In *Littérature et sociologie*, edited by Baudorré, Philippe, Dominique Rabaté, and Dominique Viart, 49-59. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Lahire, Bernard. *L'Esprit sociologique*. Paris : La Découverte, 2005.
- Lahire, Bernard. "Pour une sociologie de la littérature." *Idées économiques et sociales* 186, no. 4 (2016) : 6-14. <https://doi.org/10.3917/idee.186.0006>
- Lassave, Pierre. *Sciences sociales et littérature. Concurrence, complémentarité, interférences*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Ledent, David. "Les enjeux d'une sociologie par la littérature." *CONTEXTES* (2013) [Online], accessed October 16, 2020.

<http://contextes.revues.org/5630>

Ledent, David. "La sociologie implicite de la littérature." *Narrative Matters* (Juin 2014), accessed October 16, 2020.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01085367>

Ledent, David. "Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman ?" *Revue d'anthropologie des connaissances* 9, no. 3 (2015) : 371-386.

<https://doi.org/10.3917/rac.028.0371>

Sapiro, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte, 2014.

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.



# MAKING THE INVISIBLE VISIBLE: BLACK LESBIANISM IN THE COLOR PURPLE

---

**Ana Maria BASARABĂ**

Universitatea de Limbi Străine, Tianjin, China  
Tianjin Foreign Studies University  
Personal e-mail: basaraba\_anam@yahoo.com

---

MAKING THE INVISIBLE VISIBLE: BLACK LESBIANISM IN THE COLOR PURPLE

**Abstract:** The paper aims to disclose the factors behind Celie's preference of transition from an involuntary heterosexual relationship to a homosexual one. I pursue this path due to multiple factors that occur in the novel and which nevertheless lead to Celie's final homosexual identity. Homosexuality is far too often regarded as a mental illness and people have far too many times misjudged people with other sexual orientation than what the society perceives as "normal". The findings of my research intend to show that homosexuality implies a variety of psychological, emotional and physical issues and that it is nothing to be ashamed or afraid of. Since racism has always been associated with Black men and sexism with White females, the paper brings the invisible Black lesbians to light.

**Keywords:** Alice Walker, *The Color Purple*, Celie, lesbianism.

**Citation suggestion:** Basarabă, Ana Maria. "Making the Invisible Visible: Black Lesbianism in *The Color Purple*" *Transilvania*, no. 3 (2021): 58-63.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.08>.



Sexuality, in all its forms and varieties, is beautiful. Sexual orientation defines human behavior, shapes human personality and gives birth to a unique identity. It is only natural that people identify themselves as having a certain sexual orientation based on who they are attracted to or with whom they fall in love with, be it a sexual partner of the same or other sex. However, either because of the lack of information and understanding or belief that heterosexuality is the only "normal" sexual orientation, the homosexuals and bisexuals face constant criticism and are marginalized as "abnormal". It is to be noted that heterosexual is a label used for a person who prefers partners of the other sex, homosexual is the label applied for a person attracted to the same sex, while bisexual labels the persons attracted to partners of both

sexes. As a feminist and lesbian herself, Alice Walker's Pulitzer Prize winner *The Color Purple*, won considerable praise and much criticism for its controversial themes, such as the Black female lesbianism. Due to constant misjudgment, this study proposes an in-depth research on Celie's search of identity, focusing especially on the factors that causes Celie to become a lesbian. But before commencing upon the body of this study, I call the attention upon the Black Feminist Movement.

"The Black Feminist Movement grew in response to the Black Liberation Movement and the Women's Movement. In an effort to meet the needs of Black women who felt racially oppressed in the Women's Movement and sexually oppressed in the Black Liberation Movement, the Black Feminist Movement was formed" ("Brave"). The Black

Liberation Movement was intended for the liberation of the Black race, however it was mainly for the liberation of the Black male. Therefore “freedom was equated with manhood and the freedom of blacks with the redemption of black masculinity” (“Brave”). As a result, many Black men in the movement were interested in controlling the Black women’s body leading to the sexual discrimination of Black women. The term “womanist” coined by Alice Walker was of immense contribution to the movement of the sexually and racially oppressed Black women. Marc-A Christophe in the essay “‘The Color Purple’: An Existential Novel” provides Walker’s definition of the term “womanist”, first mentioned in *In Search of Our Mother’s Garden* (1983):

From womanish (opp. Of “girlish,” i.e., frivolous, irresponsible, not serious). A Black feminist or feminist of color. From the black folk expression of mothers to female children, “you acting womanish,” i.e., like a woman. Usually referring to outrageous, audacious, courageous or willful behavior... Responsible. In charge. Serious. (Christophe 288-9)

The term brings immediately forth high relevance and quality in the literary studies and goes unnoticed for Napikoski Linda who makes the issue of womanism the cornerstone of her short essay. More specifically, Napikoski explains that through womanism the Black women beauty and strength is appreciated, but what is more important is that womanism also seeks connections and solidarity with Black men (Napikoski). The term is an expansion of the former term “feminism” and stands as an important foundation of the inclusion of race and class issues in African American feminism. Drawing on a common stock of ideas, the Black Feminist Movement focuses mainly on issues such as violence against women, rape, sexual harassment, lesbian and gay rights, anti-racist organizing as well as other sexually or racially concerns, nonetheless as already known, the utmost goal is the end of sexism. Alice Walker highlights the upper mentioned problems in her epistolary novel, and although she received devastating critiques regarding the negative portrayal of the male characters, Walker was admired for the powerful portraits of the Black women. The theme of double repression of the Black women strengthens the ideology of the Black Feminist Movement. In essence, Walker contends that Black women suffer from discrimination by the White community and from a second repression from the Black males, though what is arguably the most important is that Celie, the central character, triumphs over adversity and forgives those who oppressed her. Her sexual transition from heterosexual to homosexual aids in her triumph.

Upon Professor’s Guo Deyan course lecture which I attended as a graduate student and the article published disclosing the allegory behind Walker’s novel, it is to be acknowledged that the novel focuses upon the growth

and development of Celie in “four time frames” (Guo). In her first period of life, Celie experiences the misery of poverty and cruelty at the hands of her stepfather. She was raped by her own stepfather and gave birth to two children, who were sold to another family. In the second closely-related period, Celie experiences continued cruelty from her husband Albert. He beats Celie, sexually abuses her and most important, kicks Nettie out of the house because he failed to rape her, therefore Albert hides the letters Celie received from Nettie. In the third period, Celie awakens to the possibility of self-realization through her relationship with Shug Avery and her renewed contact with her sister Nettie. Shug’s involvement in Celie’s life is tremendous, as she helps Celie rediscover her inner and outside beauty, fact that will lead to a romantic relationship between them. Finally, Celie has found the happiness and contentment that comes from self-realization. She has transformed herself from a passive female to an independent woman by opening her own business and forgiving Albert. The climax of the novel is the end, when Nettie returns to Celie with her son and daughter (Guo).

Through the character of Celie, Walker presents the power of sexual liberation and self-determination for women. Through Celie’s voice, which is in Black folk English, the reader learns the inner thoughts and misery of what it means to be “poor, black and ugly”, with no ability to stand against the male sexual oppression. In the patriarchal society, only a woman can help a woman. Only Shug could help the invisible Celie become visible. Unable to satisfy her husband’s sexual needs, Alphonso rapes Celie, sells her two children, then sells her to another man, only to be mistreated, emotionally manipulated and sexually abused. One could go even as far as to consider that Celie had no other option than to become a lesbian. In an essay dedicated to the analysis of representations of identity and sexuality of the character Celie from the movie *The Color Purple* (1985) directed by Steven Spielberg, Boer Raphael and Gatti Jose analyze the dialogue between the two women, where Celie told Shug that she never felt pleasure in a sexual relationship and Shug tells Celie that she is still a virgin. The conclusion Boer and Gatti make is that their discussion is male centered, therefore, to their credit there are two possible interpretations:

first, it expresses the idea that Shug does not have a lesbian desire for Celie, namely she only wants to help Celie to discover her sexuality as she did by making Celie smile to the mirror; second, it indicates that Celie might not have a lesbian desire for Shug as well, due to the fact that men have always mistreated her. (Boer 138)

Boer and Gatti totally deny the fact that Celie’s turn to lesbianism is due to her dissatisfaction toward men, because they believe that Celie lacks any form of desire and passion, that she is not aware of her sexuality and that homosexuality



is not a matter of preference. I strongly oppose their opinion and I pursue the idea that Celie was self-conscious of her becoming a lesbian. By way of illustrating my point, the following section will focus on the factors that causes Celie turn from heterosexual to homosexual.

Some consideration should be given to Risanti Intan Al Baluni's paper on Celie's sexual orientation and to Linda Wilson and Phyllis Robertson for providing a presentation whose aims are to improve the understanding of ethical guidelines for working with LGBTQ youth. From a psychological point of view, homosexuality and bisexuality are not indicative of mental illness. Celie turns from an involuntary heterosexual – before having

a relationship with Shug she had nonconsensual sex with her stepfather and her father—to a homosexual – where she embraces her new identity of lesbian. Both the sources under present discussion, introduce the Troiden model of sexual identity development according to which the development occurs in four steps: sensitization, identity confusion, identity assumption and commitment, while Baluni surveys that the factors leading Celie to lesbianism are psychological and social/environmental. In order to shed some light over Celie's transformation, the above-mentioned theories are applied to the novel by the use of quotation example in form of the following schema:

			Explanation	Quotes from the novel
F R O M  H E T E R O S E X U A L I T Y  T O  H O M O S E X U A L I T Y	F A C T O R S	P S Y C H O L O G I C A L	1. Celie's fear of men as a result from her abusive father and husband	She went to visit her sister doctor over Macon. Left me to see after the others. He never had a kine word to say to me. Just say You gonna do what your mommy wouldn't. First he put his thing up gainst my hip and sort of wiggle it around. Then he grab hold my titties. Then he push his thing inside my pussy. When that hurt, I cry. He start to choke me, saying You better shut up and git used to it. (Walker 11)
			2. The comfortable feeling with another woman as recalling mother-daughter connections	I work on her like she a doll or like she Olivia -- or like she mama. I comb and pat, comb and pat. First she say, hurry up and git finish. Then she melt down a little and lean back gainst my knees. That felt just right, she say. That feel like mama used to. Or maybe not mama. Maybe grandma. She reach for another cigarette. Start hum a little tune. (Walker 57)
	S O C I A L		1. Abusive father and husband as a result of patriarchal society	She ugly. He say. But she ain't no stranger to hard work. And she clean. And God done fixed her. You can do everything just like you want to and she ain't gonna make you feed it or clothe it. (Walker 18)
			2. The existence of Shug in Celie's life	Shug saying Celie. Miss Celie. And I look up where she at. She say my name again. She say this song I'm bout to sing is call Miss Celie's song. Cause she scratched it out of my head when I was sick. First she hum it a little, like she do at home. Then she sing the words. It all about some no count man doing her wrong, again. But I don't listen to that part. I look at her and I hum along a little with the tune. First time somebody made something and name it after me. (Walker 75)

I D E N T I T Y	Sensitization	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Occurs prior to puberty</li> <li>*Feelings of marginality</li> <li>*Perception of being different</li> <li>*The difference is usually not sexual</li> </ul>	He beat me today cause he say I winked at a boy in church. I may have got something in my eye but I didn't wink. I don't even look at mens. That's the truth. I look at women, tho, cause I'm not scared of them. Maybe cause my mama cuss me you think I kept mad at her. But I ain't. I felt sorry for mama. Trying to believe bis story kilt her. (Walker 15)
	F O R M A T I O N	Identity Confusion	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Same-sex arousal</li> <li>*Absence of heterosexual arousal</li> <li>*Inner turmoil</li> <li>*Anxiety</li> </ul>
	Identity Assumption	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Homosexual identity is established</li> <li>*Self-definition as homosexual</li> <li>*Tolerance or lesbian identity</li> <li>*Sexual experimentation</li> </ul>	All the men got they eyes glued to Shug's bosom. I got my eyes glued there too. I feel my nipples harden under my dress. My little button sort of perk up too. Shug, I say to her hi my mind, Girl, you looks like a real good time, the Good Lord knows you do. (Walker 82)
	Commitment / First Relationship	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Homosexuality adopted as a way of life</li> <li>*Integration of sexuality and emotionality</li> <li>*Commitment to a same-sex love relationship</li> <li>*Disclosure of homosexual identity to non-homosexuals</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• The dream world phase I wanted to build me a round house, say Shug, but everybody act like that's backward. You can't put windows in a round house, they say. But I made me up some plans, anyway. One of these days... she say, showing me the papers. It a big round pink house, look sort of like some kind of fruit. It got windows and doors and a lot of trees round it. What it made of? I ast. Mud, she say. But I wouldn't mind concrete. I figure you could make the molds for each section, pour the concrete in, let it get hard, knock off the mold, glue the parts together somehow and you'd have your house. (Walker 188-9)</li> <li>• Misery Phase My heart broke. Shug love somebody else. Maybe if I had stayed in Memphis last summer it never would have happen. But I spent the summer fixing up the house. I thought if you come anytime soon, I want it to be ready. And it is real pretty, now, and comfortable. And I found me a nice lady to live in it and look after it. Then I come home to Shug. (Walker 218)</li> <li>• Enlightenment The only thing bother me is she don't never say nothing bout coming back. And I miss her. I miss her friendship so much that if she want to come back here dragging Germaine I'd make them both welcome, or die trying. Who am I to tell her who to love? My job just to love her good and true myself. (Walker 236)</li> </ul>



At this point I shall permit myself to refer to Celie's transition from a heterosexual to a homosexual as a transformation based solely on the impact the negative patriarchal society has imposed upon her. The habitual psychological, emotional and physical abuse received by her stepfather and her husband over the years, have led Celie into accepting an invalid evaluation of herself. She drowned in the idea of nothingness by believing that she is ugly and unworthy. Being sexually abused by two men since her childhood, it was only natural for her to develop a fear of men. Her stepfather took away her womanhood and confidence by raping her and her husband continued into this morbid tradition. Wang Ling makes a point worthy to be noted. According to Wang, by selling Celie's children, her stepfather deprived her of her identity as a mother, while Celie's husband through beating and sexually abusing Celie, he deprived her of her identity as a wife (Wang 63). I would extend Wang's theory of identity deprivation and mention that above the identity of mother and wife is the identity of human being. When the stepfather tries to convince Mr. \_\_ to take Celie as a wife, he says: "she ain't gonna make you feed *it* or clothe *it* [emphasis is mine]" (Walker 18). It is thereby to be understood, that the stepfather views Celie as something close to an animal since it does not need food or clothes and since he does not call Celie by her name, but chooses instead to call her "it". Deprived of identity and experiencing unhappy heterosexual experiences, it was only natural and normal to seek understanding and comfort in a woman.

Celie's passivity towards the male oppression enabled the stepfather and her husband into treating her even worse than an animal, but as a slave. April McCray is suggesting that Celie lives a life of "marital slavery" (McCray 26). Although Celie is not a slave, her stepfather sells her to another man as if she were a slave, suggesting the transfer from one master to another. Instead of being treated as a married woman, she is treated as a slave woman. McCray strengthens this point by referring that Celie does not enjoy the marriage privileges such as: "property ownership and a mutually satisfying and healthy sexual and emotional relationship" (McCray 26).

The stepfather uses her body in a similar manner that slaveholders used their female slaves, for pleasure and for profit. Her stepfather is no different than a slaveholder (McCray 27). Once he has no other use of her, he sells her away to another man in a most horrible way:

*Mr. \_\_ finally come right out and ast for Nettie hand in marriage. But He won't let her go. He say she too young, no experience. [...]But I can let you have Celie. She the oldest anyway. She ought to marry first. She **ain't fresh** tho, but I spect you know that. She **spoiled**. **Twice**. But you don't need a fresh woman no how. [...] She **ugly**. He say. But she ain't no stranger to hard work. And she **clean**. And God done fixed her. You can do everything just like you want to and she ain't gonna*

*make you feed it or clothe it. [...]I go stand in the door. The sun shine in my eyes. He's still up on his horse. He look me up and down. Pa rattle his newspaper. Move up, he won't bite, he say. I go closer to the steps, but not to close cause I'm a little scared of his horse. Turn around, Pa say. I turn around.* (Walker 16-20)

One of the troubling "disadvantages" of this "product" resides in the fact that Celie "ain't fresh", meaning that she is not a virgin anymore and that she was "spoiled twice", meaning she was already two times pregnant. But due to constant sexual trauma Celie's unfortunate "disadvantage" lies in her infertility. McCray suggests that because Celie has been repeatedly raped by her stepfather in her childhood, Celie entered an early stage of menopause, thus making her vulnerable to Mr. \_\_, because he knows that there will be no repercussions when he will abuse her too. What strengthens the idea of Celie being sold as a slave even more is that Mr. \_\_ did not even come down of his horse. He stays on his horse, while he admires the "product" turning from one side to the other under the command of her stepfather. Using Celie's labor ability as an advantage, she successfully became the "legal property" of Mr. \_\_.

Celie's letters to God symbolize what McCray believes to be her escape from the patriarchal system, but when she finds out that Mr. \_\_ hid the letters from Nettie, she lost faith in God. (The loss of faith in God could also be interpreted as the final step in abandoning her heterosexuality—since she perceived God as a white man—and being self-conscious on her decision to become a homosexual). One point in McCray's essay that left the greatest impact on my consciousness is the suggestion that Mr. \_\_ by reading the letters committed another kind of rape to Celie and even though it may not be physical it was probably more painful. Considering that the entire novel is epistolary, did we as readers not participated in Celie's continuous rape?

Paradoxical as it may sound, there is a beautiful thing coming out from her shared life with Mr. \_\_, that is, meeting and falling in love with Shug. It is not until Shug enters Celie's life, that she learns to love herself, to recognize her beauty and feel sexual pleasure. Maria Frias proposes that Celie's transition from heterosexual to homosexual is a process taking place step-by-step, giving Celie time to adjust to her body (Frias 52). Walker does not position Celie in a lesbian relationship with Shug right from the beginning, but allows Shug to help Celie first explore and acknowledge her body without inducing any more psychological or physical damage, than the male counterparts have already done. Once Shug becomes a positive influence in Celie's life and Celie gains control over her life, she escapes the last form of slavery. Christophe points out that "Celie's subservience to Mr. \_\_ was so complete that she could not bring herself to pronounce his name" (Christophe 284). Celie had to endure a negative sexual experience

before she could realize the beauty of sexual and emotional exchange with another person. "In Shug's lesbian embrace, Celie finds not only a refuge but also the crystallization of an otherwise unformulated wish: the wish to be other than what society wants her to be. It is Shug who helps her transcend her objectification by Mr. \_\_ and to finally accede to the rank of subject" (Christophe 288). If homosexuality involves narcissism, as Freud believes and Linda Abbandonato writes, then learning to love herself was the best thing Celie could ever do. "In loving Shug, Celie becomes a desiring subject, and in being loved by Shug, she is made visible

to herself as an object of desire" (Linda 1112).

After a history of incest, abuse, rape and lack of love, Celie achieves a sense of wholeness which is the cornerstone of the womanist ideology. Walker encourages people with different sexual orientation to be themselves, to stand for their choice and fight against the tradition. A womanist text aims to reach a sense of wholeness and Walker succeeds it by bringing in the foreground the oppressed Black women whose sexual desire are against the communities' norms. Making the invisible visible and beautiful is what I call a good story.

---

### Bibliography:

- Abbandonato, Linda. "A View from 'Elsewhere': Subversive Sexuality and the Rewriting of the Heroine's Story" *PMLA* 106.5 (1991):1106-1115. Web.
- Baluni, Risanti Intan Al. *The Sexual Orientation of Celie in Alice Walker's The Color Purple. A Thesis Summary*. Yogyakarta State University, 2012. Web.
- Boer, R., Gatti, J. "Lesbian Images and the Color (ed) Love in The Color Purple" *Estudos Anglo Americanos* 44 (2015):126-145. Web.
- "But Some of Us Are Brave: A History of Black Feminism in the United States." Vol. 9.1 A History of Black Feminism in the U.S. Web. <<http://www.mit.edu/~thistle/v9/9.01/6blackf.html>>
- Christophe, Marc-A. "The Color Purple: An Existential Novel" *CLA Journal* 36.3 (1993): 280-290. Web.
- Frias, Maria. "The Walker-Spielberg Tandem and Lesbianism in The Color Purple: '[Spielberg] Don't Like it Dirty'" Universidad de Alcala de Henares. Web.
- Guo, Deyan. "A Modern Allegory of The Color Purple" *Canadian Social Science* 1.1 (2005): 84-9. Web.
- Guo, Deyan. Tianjin Foreign Studies University. 2019. Lecture
- Lewis, Christopher S. "Cultivating Black Lesbianism Shamelessness: Alice Walker's 'The Color Purple'" *RMMLA* 66.2 (2012): 158-175
- McCray, April. "Woman-Loving Women: Representations of Gender, Identity, and Womanism in Alice Walker's The Color Purple" Web.
- Napikoski, Linda. "Womanist. Alice Walker's Term for Black Feminism" (2019) Web. <[thoughtco.com/womanist-feminism-definition-3528993](http://thoughtco.com/womanist-feminism-definition-3528993)>
- Rusharyani, Aprilia Aldear. *The Aspect of Lesbianism of Celie Reflected in Alice Walker's The Color Purple Novel*. Muhammadiyah University of Surakarta, 2017. Web.
- Wang, Ling. "Gender Trouble in The Color Purple" *Studies in Literature and Language* 13.4 (2016): 62-65. Web.
- Wilson, L., Robertson, P. "Counseling LGBTQ Youth" (2011) Web. <<http://www.doc88.com/p-7748269380237.html>>
- Walker, Alice. *The Color Purple*. New York: Washington Square Press, 1983. Print.





# CLARICE LISPECTOR, ORA STELEI: MĂȘTI NARATIVE ȘI VIOLENȚĂ TEXTUALĂ

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte  
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts  
Personal e-mail: rodica.grigore@gmail.com

---

CLARICE LISPECTOR, THE HOUR OF THE STAR: NARRATIVE MASKS AND TEXTUAL VIOLENCE

**Abstract:** Published in 1977, the year of its author's death, *The Hour of the Star*, Clarice Lispector's last novel, represents one of the best creations of the Brazilian writer. The book describes the poor life of a young woman, but at a deeper level it analyzes the complex relationship between author and reader, but also between authors and their fictional creations, the characters. Rodrigo and Macabéa, the character and the narrative voice in *The Hour of the Star* play an intricate game of masks, permanently reduplicating perspectives and forcing the reader to decode the meanings of violence (either textual or physical) Lispector describes within the novel.

**Keywords:** Brazilian novel, Latin American fiction, identity, mask, mirror.

**Citation suggestion:** Grigore, Rodica. "Clarice Lispector, The Hour of the Star: Narrative Masks and Textual Violence" *Transilvania*, no. 3 (2021): 64-72.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.09>.



---

Devenit în scurtă vreme cel mai celebru și cel mai citit roman al scriitoarei braziliene Clarice Lispector (poate și pentru că, spre deosebire de *Patimile după G.H.*, de pildă, unde formula experimentală era dusă până la ultimele consecințe, aici avem de-a face, cel puțin aparent, cu o narațiune mai ușor de urmărit de către cititor), *Ora stelei* (*A hora da estrela*), apărut în chiar anul morții autoarei, 1977, a fost definit de către aceasta, în singurul interviu televizat pe care l-a acordat vreodată, drept „povestea unei fete care era atât de săracă, încât se hrănea doar cu *hot dogs*. Dar nu despre asta e vorba de fapt. Este vorba despre inocența strivită, despre nefericirea anonimă.”

Hélène Cixous consideră că am avea de-a face cu o extraordinară carte despre dragoste, un text care, în plus, pornește subtextual de la metaforele lui Kleist, pentru a sugera cititorului că e vorba, aici, și „despre o călătorie simbolică către granițele infinitului, către stele. Un text despre sărăcie, dar care, tocmai pentru că este astfel, devine absolut grandios”<sup>1</sup>.

Plasată, ca loc de desfășurare a acțiunilor, în provincia Alagoas din nord-estul Braziliei (unde familia Lispector a locuit imediat după sosirea în Lumea Nouă din Ucraina), apoi la Rio de Janeiro, unde se mută protagonistă (la fel ca și Clarice, care își petrece adolescența în cosmopolita metropolă), cartea vorbește despre Macabéa (o rară trimitere, prin acest nume, la tradiția culturală ebraică – de care, prin însăși originea sa, autoarea era legată) spunându-i povestea și evidențiindu-i statutul social modest. Însă acesta e doar un prim nivel al semnificațiilor; căci, desigur, fiind vorba despre un text al lui Clarice Lispector, nu numai despre asta e vorba. Căci naratorul însuși devine, pe nesimțite, centrul de interes, dincolo de linia întâmplărilor propriu-zise. Iar acesta se străduiește să spună cât mai exact povestea tinerei și sărmane dactilografe căreia îi place să-și facă unghiile, să iasă în oraș și să bea Coca-Cola, care ar vrea să semene cu Marilyn Monroe (dar nu aduce nici pe departe cu ea) și care e îndrăgostită de un bărbat care,

finalmente, o părăsește. Spre finalul cărții, dezamăgită și întristată, după ce își pierde și slujba, ea merge la o ghicitoare, Madame Carlotta, care, desigur, nu ezită să-i prezică toate lucrurile minunate pe care Macabéa și le dorește în secret: un mariaj tihnit, un alt statut social, un strop de fericire. (În paranteză fie spus, Lispector a vorbit nu o dată despre vizita pe care și ea a făcut-o, la un moment dat, unei prezicătoare și despre sentimentele profunde pe care această întâlnire i le-a stârnit!).

Dar toate aceste detalii nu înseamnă nicidecum că textul de față ar fi autobiografic. Sau, mai precis spus, că notele autobiografice – atâtea câte sunt! – trebuie căutate altundeva decât în derularea evenimentelor ca atare. Și anume, în dorința naratorului, dorință înrudită cu cea a lui Lispector însuși, de a reuși să exploreze până în străfunduri sufletul omenesc și să surprindă acele aspecte care, în general, scapă privirii obișnuite – și pe care chiar și cea mai bună ficțiune are dificultăți în a le reprezenta. Eul va fi, așadar, recreat (reconfigurat în mod de-a dreptul programatic) prin recursul la o incertitudine radicală ce domină cartea și care încetează s-o definească doar pe tânăra sărmană ajunsă într-un mare oraș și neștiind cum să se adapteze ritmurilor acestuia. Naratorul, Rodrigo S.M., este, la rândul său, un eu în permanentă (re)construcție și evoluție, fiind, pe de o parte, capabil de profunde reflecții, dovedind, pe alocuri, încrederea deplină în metoda sa de creație, dar, deopotrivă, e copleșit – exact în momentele cele mai tensionate – de teama pe care nu știe sau nu poate s-o depășească în fața puterii și, în egală măsură, a neputinței cuvintelor de a exprima esența vieții, adevărul existenței în căutarea căruia se află de când se știe și care pare a-i scăpa printre degete exact în clipele când simte că e pe punctul să-l immortalizeze. În plus, în această carte a lui Clarice Lispector, nimic nu este fixat în vreo formulă, fie și una strict narativă, care să cuprindă textul de la început și până la sfârșit. Mereu în schimbare, tonul naratorului trece cu ușurință de la accentele sobre (când își pune întrebări existențiale cu privire la natura divinității sau a temporalității) la cele ce tind spre comic (atunci când are în vedere anumite trăsături ale personajului pe care încearcă să-l surprindă și să-l exprime).

Așadar, pe de o parte, Rodrigo o înțelege pe Macabéa și nutrește compasiune față de situația ei, dar pe de alta, realizează că nici propriul său statut nu e atât de strălucit cum ar putea să pară, privit din exterior. Nu e nici el decât un biet intelectual care încearcă să surprindă marele mister al lumii fără să aibă mijloacele adecvate, tragedia fiind că ași da seama de acest lucru. Iar dacă Macabéa e victima inocentă a vieții dure din metropola care strivește individualitățile și anulează diferențele, naratorul e victima pe deplin conștientă a propriului eșec pe tărâmul literaturii. Cea dintâi dă senzația că înțelege prea puțin din ce i se întâmplă, iar cel de-al doilea, că, deși înțelege, nu poate face nimic pentru a schimba lucrurile. Micile comedii ale existenței cotidiene devin, în acest fel, parte

a marii tragedii a existenței, iar universul unde se petrec toate (mai mult evenimente ale spiritului decât simple întâmplări exterioare) este o Brazilie ce pare uneori prea reală, compusă din toate detaliile pe care autoarea le cunoaște atât de bine, iar, alteori, prea imaginară – și extraordinar imaginată! –, un tărâm ce dă senzația a fi cu atât mai vast, cu cât cuvintele și imaginile care-l compun sunt nuanțate, reluate și permanent modificate în acest text hipnotic al „marii vrăjitoare a literaturii braziliene”, așa cum a fost supranumită Clarice Lispector.

Modestă și umilă, dar nicidecum lipsită de sentimente, Macabéa ridică, prin chiar structura sa internă, ca personaj, problema spinoasă a modului în care e cel mai potrivit ca autorul să relateze povestea ori istoria protagonistului său. Iar, pentru ca lucrurile să fie și mai complicate, nu trebuie să uităm că avem de-a face cu o autoare – și cu o protagonistă. De aceea, Hélène Cixous a comparat *Ora stelei* cu unele dintre cele mai reușite texte ale lui Jean Genet, în primul rând *Atelierul lui Alberto Giacometti*, evidențiind creativitatea și îndrăzneala estetică a lui Lispector, dar și „dorința sa de a inventa, în acest text, până și autorul”<sup>2</sup>. Asta pentru că scriitoarea braziliană a avut în gând mai multe variante de titlu (cincisprezece la număr) pentru această carte, una dintre ele fiind propria sa semnătură, Clarice Lispector. Fiecare variantă ar putea funcționa ca o veritabilă cheie pentru descifrarea sensurilor, multe depinzând de perspectiva pe care o adoptă cititorul și de modul în care se raportează la sugestiile pe care autoarea le face pe parcursul textului. Dovadă că problema identității universale a ființei umane a preocupat-o în cel mai înalt grad pe Lispector în *Ora stelei*, la fel cum s-a întâmplat și în câteva scrieri reprezentative ale lui Jean Genet. Mai mult decât atât, definindu-se, în *Dedicație*, drept „un bărbat în floarea vârstei”, Clarice Lispector adoptă masca auctorială a unui scriitor, strategia reprezentând, pentru ea, „deopotrivă un joc și un procedeu extrem de serios”<sup>3</sup>, menit a o defini la nivel textual și stilistic. Cine scrie? Aceasta pare a fi una dintre întrebările esențiale la care trebuie să răspundă cititorul confruntat cu o astfel de operă narativă. Numai că nu trebuie să uităm că întrebarea aceasta, e drept că formulată subtextual, apare și în *Apa vie*, ba chiar și în *Patimile după G.H.*, sugestia lui Lispector fiind, de fiecare dată, că, pentru a putea scrie cu adevărat, autorul trebuie să reușească să se desprindă de eul său, să se contemple ca și cum ar fi altul, să se simtă dublu, dual, dacă nu chiar multiplu ori plural, asemenea lui Fernando Pessoa, cel „plural ca universul”. În *Ora stelei*, însă, procedeu și strategia sunt duse la extrem, Lispector decidând nu doar să se dedubleze ori să se multiplice, ci să opereze o schimbare esențială la nivelul genului.

Pe deplin comparabilă cu maniera lui Beckett de a construi „un text despre sărăcie, dar care nu este nicidecum sărac în sine”, după cum se exprima Hélène Cixous, autoarea braziliană scrie o carte tulburătoare



despre neputința naratorului (care, deși ar vrea să se imagineze omniscient și omnipotent, nu mai are mijloacele necesare pentru a duce la capăt un asemenea demers îndrăznet) de a transmite, prin cuvântul scris, marele adevăr pe care mai poate doar să-l intuiască, dar și despre neputința personajului feminin pe care chiar el l-a imaginat și pe care îl contemplă, Macabéa, de a da sens existenței pe care o trăiește. Ca într-un fascinant și periculos joc al oglinzilor, contemplând-o pe Macabéa, naratorul se vede pe sine, pentru prima dată așa cum este. Iar ceasul morții tinerei îi spune că și pentru el sfârșitul va veni. Cititorului nu-i rămâne altceva de făcut decât să se privească în aceste oglinzi paralele, să mediteze la marile mistere ale vieții și să nu uite să trăiască micile plăceri ale existenței cotidiene, cele pe care, de cele mai multe ori, e tentat să le ignore. „Ora stelei” devine, deci, ceasul de pe urmă, acela când ființa omenească poate atinge pragul împăcării cu sine, așa cum Macabéa și-a dorit mereu. Naratorul însuși se simte împlinit când încearcă să exprime clipa mării treceri, una dintre semnificații fiind că o moarte (în plan uman) reprezintă și o naștere (în plan estetic), chiar dacă această revelație înseamnă, în egală măsură, dobândirea de către narator a conștiinței proprii sale mortalități. E punctul în care autoarea și naratorul se întâlnesc, exprimându-și pasiunea (și experimentându-și până la capăt patimile...) prin intermediul încercării de a prinde în cuvinte esența unei vieți trăite.

Istoria pe care o relatează autoarea în paginile acestei cărți nu poate fi citită exclusiv într-o manieră directă, deoarece este vorba, aici, despre o strategie a dedublării pe care o instrumentează Clarice Lispector și care o afectează chiar pe ea. Căci nu avem de-a face, în *Ora stelei*, doar cu deja cunoscuta strategie a autoarei de a (se) dedubla prin intermediul personajului ori personajelor, ci cu un lanț al dedublărilor care au ca efect punerea sub semnul întrebării a oricărei identități. Astfel, Lispector nu povestește pur și simplu viața unui personaj feminin pe nume Macabéa, ci creează un narator masculin, Rodrigo S.M., care își asumă rolul de a povesti, la persoana întâi, arogându-și pe alocuri omnisciența unui narator realist, istoria vieții tinerei venite din nord, iar această istorie/istorisire nu e deloc lineară și cu atât mai puțin previzibilă. Dar, în același timp, iar acesta este un aspect asupra căruia critica literară s-a oprit arareori și doar în trecere, Clarice Lispector nu dispăre cu totul, ci rămâne cumva în permanență ca o prezență insidioasă, de fundal, asumându-și chiar un anumit rol narativ, însă metamorfozată ca narator masculin. Iar acest narator, Rodrigo S.M., relatează istoria centrată pe existența Macabeei, dar își relatează și propria istorie a existenței, adică, altfel spus, relatează istoria istoriei, în măsura în care povestea sa despre Macabéa e în permanență întreruptă de meditațiile lui cu privire la însuși actul de a scrie și, implicit, la rolul literaturii. Extrem de interesant este, atunci, amănuntul că exact când Macabéa moare,

sfârșitul (accidentul de automobil) fiindu-i decis de naratorul Rodrigo la capătul unui lung proces de gândire, însuși naratorul își încheie rolul, sfârșitul textului și, deci, al istorisirii sale, fiind aproape.

Ca într-un joc de oglinzi, dispariția personajului central o prefigurează pe cea a naratorului – care, uimitor, se reflectă simbolic asupra autoarei (se știe că Lispector a murit în 1977). Din perspectiva aceasta, diverse detalii prezente în text primesc alte semnificații, în primul rând opiniile lui Rodrigo despre literatură, despre actul scrisului și despre nevoia de a se apropia, la nivel existențial, de personajul imaginat, pentru ca, astfel, raportul între sărăcie și scriitura lipsită de podoabe și scuturată în mod deliberat de orice ornamente, să poate să se dezvolte fără constrângeri exterioare. În acest fel, intercalată în istoria Macabeei, cititorul descoperă istoria naratorului și a condiției sale de clasă, distanța pe care o resimte în mod dureros față de sărăcia protagonistei, în pofida oricăror încercări de a se pune în pielea acesteia. Însă nu e vorba despre vreo ierarhie pe care ar stabili-o, implicit, Lispector, o ierarhie în care ea să fie punctul de plecare și originea tuturor acestor creații ficționale, Rodrigo să apară drept creația privilegiată, iar Macabéa asemenea unei „creații a creației”, căci, dacă ar fi procedat astfel, scriitoarea braziliană ar fi reinstaurat subiectivitatea auctorială și ar fi impus, din nou, imaginea autorului înțeles drept sursă a tuturor lucrurilor la nivelul universului românesc.

Esential este că Rodrigo nu acționează și nici nu apare ca mediator producător de sens, ci e conceput asemenea unui punct de fugă, accentuându-se, în cazul lui, dezarticularea sus-amintitei ierarhii care ar reprezenta baza unei analize formale concentrate asupra relației dintre ficțiune și realitate. Lispector ar aparține, deci, universului definit prin intermediul realității istorice braziliene, naratorul Rodrigo, universului ficțional imaginat de Lispector, iar între aceste două lumi aparent atât de diferite, însă unite prin subtile legături simbolice, se pot descoperi analogii, dar niciodată o identitate perfectă. Prin intermediul acestui complex joc al măștilor personajului, naratorului și autorului, Lispector realizează o adevărată demascare a mecanismelor ficțiunii însăși. Dar își și împarte, simbolic vorbind, identitatea între diferitele instanțe ale textului (Clarice e Rodrigo care e Macabéa, dar Clarice e și Macabéa, iar lanțul enumerărilor poate continua.)

Pe de altă parte, Hélène Cixous a pornit, în analiza pe care a dedicat-o acestui roman al lui Clarice Lispector, de la deja amintita listă de titluri pe care autoarea a făcut-o pe parcursul elaborării cărții, interpretând *Ora stelei* drept „operațiune auto-gafică prin excelență”<sup>4</sup>, deoarece peste toate aceste variante se suprapune, în manuscris, însuși numele autoarei! Iar dacă romanul s-ar fi numit *Clarice Lispector*, consideră Cixous, am fi putut considera că e vorba despre propria sa istorie, am fi avut de-a face cu o autobiografie distantă, îndepărtată

programatic de modelul autoportretului obișnuit. Dar, cum titlul definitiv e *Ora stelei*, se accentuează distanța dintre structura clasică a autobiografiei (incluzând aici și orice formă de memorii), iar romanul acesta devine o „autografie”, adică „o prezentare a eului transpus în planul creației literare, acolo unde pretinsa unitate a eului autobiografic dispăre, exact în clipa în care acest eu devine un simplu efect al actului de a scrie”<sup>5</sup>. „Acțiunea acestei istorii va avea ca rezultat transfigurarea mea în altul și propria mea transformare în obiect”, va scrie Lispector însași. În acest fel, scriitoarea duce la ultimele consecințe paradoxurile dedublării, încercând să descrie și să înțeleagă lumea din perspectiva naratorului masculin peste care se suprapune mereu propria sa perspectivă feminină, dar și, mai ales, condiția ei de scriitoare.

Foarte interesantă și extrem de grăitoare este scena în care Macabéa se privește în oglindă, dar, la început, are impresia că nu vede acolo nici un chip, pentru ca, apoi, să perceapă doar propria urâtenie, reprezentată de nasul mare, ce pare a ocupa întregul spațiu al oglinzii. După ce, anterior, Macabéa dovedise că are mari probleme în a se adapta la limbajul cotidian și la utilizarea acestuia (deși, ironic, e dactilografă, dar abia știe să scrie, alegând literele una după alta, fără să le poată înțelege semnificația), protagonista nu-și recunoaște propria imagine, înstrăinându-se de ea însași, exilându-se, în acest fel, progresiv, față de universul înconjurător, dar și față de propria persoană și identitate. Autoînstrăinarea devine, în acest fel, forma pe care exilul și exilarea le îmbracă în acest text al lui Clarice Lispector, Macabéa reprezentând chintesenta lipsei, a rupturii de sine și de societate. Pe de altă parte, condiția tinerei văzute exclusiv ca trup lipsit de reflectare (pe urmele romanticelor personaje care își pierduseră umbra!) devine un act de adevărată autodistrugere. Căci viața simplă a Macabéei e și o existență superficială, semnificând ruptura din construcția simbolic-lingvistică a universului înconjurător (conceput drept realitate socială).

Rodrigo S.M. nu e doar un personaj de o factură cu totul aparte în opera scriitoarei braziliene, ci o creație ficțională ce ridică numeroase probleme în calea interpretării, câtă vreme „concepțiile și ideile sale estetice par a se suprapune adesea cu cele ale lui Lispector însași.”<sup>6</sup> De pildă, considerațiile metafictionale ale lui Rodrigo cu privire la natura sensului literar, la cea a scrisului asemănat cu o naștere, la relația autorului și cititorului, atât cei reali, cât și cei implicați, cu textul literar trimit în mod clar spre gândirea lui Lispector, însă identificarea / identitatea completă sunt imposibil de stabilit, atâta vreme cât, în cele mai sensibile momente, scriitoarea se distanțează ironic de narator, amintindu-i, amintindu-și și amintind apăsat cititorului că și acesta e doar o creație a sa. În orice caz, dintre toate personajele create de Lispector, Rodrigo e cel mai tulburat din cauza autorității textuale, după cum subliniază Earl E. Fitz. Și,

chiar dacă „pe alocuri Rodrigo pare a se apropia de Joana sau de G.H., el e foarte diferit de acestea”<sup>7</sup>, fiind foarte conștient (și mândru!) de rolul său – e evidentă, aici, nu doar chestiunea diferenței de gen față de protagonistele lui Clarice Lispector, ci mai ales cea legată e natura limbajului românesc în sine. În fond, alegând ca un bărbat să relateze povestea unei femei, Macabéa, Lispector dă senzația cititorului că îi oferă imaginea lumii reale, într-o manieră extrem de apropiată de cea impusă, cu un veac în urmă, de canonul realismului mimetic. Numai că Lispector complică mult lucrurile, făcând aluzii, prin intermediul relației textuale dintre Rodrigo și Macabéa și la relația stăpân-sclav, încă sensibilă în conștiința publicului brazilian în perioada în care cartea a fost publicată. Macabéa e inferioară din toate punctele de vedere lui Rodrigo, iar acesta nu ezită să-și manifeste superioritatea în cele mai diverse moduri, neexcluzând de aici violența simbolică. Numai că, la o lectură atentă, ne dăm seama că, în ciuda atitudinii sale, Rodrigo e mai apropiat de Macabéa decât am crede. Asemenea ei, e un soi de paria în lumea literară, fiind liber-cugetător și iconoclast, incapabil să se mulțumească cu locul pe care îl ocupă, dar nedovedindu-se capabil să-și croiască singur un alt drum și un destin măreț, așa cum visează.

Exclus, ca și creația sa, Macabéa, din rândul celor alături de care și-ar dori să se afle, Rodrigo își caută salvarea în literatura pe care o scrie, luptându-se fără oprire (oarecum asemănător cu modul în care Lispector însași a trebuit să lupte!) cu problema adevărului artistic, cu sensurile multiple ale limbajului, cu legătura profundă dintre limbajul românesc și personajele ce însuflețesc textul. Astfel că, deși protagonista romanului *Ora stelei* e Macabéa, scriitoarea are în vedere și evidențierea eforturilor naratorului de a se defini drept persoana care relatează (scrie?) și propriul simț artistic, mereu pus la încercare și provocat de numeroasele dificultăți pe care elaborarea unui personaj ca Macabéa i le pune în cale. Scrisul e modul său de viață, astfel că, în momentul în care Macabéa moare, nici el, Rodrigo, nu mai poate supraviețui, câtă vreme propria sa existență e legată prin mult mai multe fire decât s-ar putea presupune la prima vedere, de cea a personajului cu care, chiar și fără să vrea, chiar și comițând acte de violență reprobabilă față de ea, ajunge să se identifice în plan simbolic. Macabéa și Rodrigo vor fi, amândoi, victime, diferența de gen nu-l poate salva pe Rodrigo, în primul rând deoarece cititorul înțelege că „ontologia sa personală se întemeiază pe conștiința acută a imposibilității de a se baza exclusiv pe resorturile limbajului.”<sup>8</sup> Fapt extrem de interesant, Rodrigo, naratorul bărbat, este pe de o parte marginalizat, iar pe de alta e privilegiat în contextul lumii ficționale a lui Lispector. E privilegiat, afirmă Earl E. Fitz, deoarece istoria culturală a Braziliei, structura societății, statutul său material și simplul fapt că e bărbat într-o lume patriarhală sunt atuurile de care știe să se folosească. Dar, deopotrivă, e marginalizat



(paradoxal!) tocmai din cauza cunoștințelor pe care le are cu privire la rolul limbajului și la puterea anarhică a acestuia, în anumite circumstanțe, cunoștințe pe care, de pildă, Otavio din *Aproape de inima vijelioasă a lumii* nu le-ar fi putut dobândi niciodată, în ciuda statutului de intelectual pe care și el îl are. În consecință, autoritatea sa textuală va fi transformată și subminată în egală măsură de revelațiile succesive pe care le are și pe care nu se ferește să le împărtășească cititorului, unicul cu care simte că poate comunica. Pe alocuri, patosul lui Rodrigo se apropie de ideile lui Lispector și reflectă atitudinile acesteia și credința ei profundă în literatură: „Scriu pentru că sunt disperat și obosit”, spune el într-un veritabil crez artistic. „Nu mai pot suporta rutina existenței, iar dacă n-ar exista nouitatea permanentă pe care o aduce scrisul, aș muri simbolic în fiecare zi.”

În *Ora stelei*, deopotrivă un exercițiu perfect de introspecție și un uimitor exemplu al funcționării mecanismelor ficțiunii, o carte ce a determinat și va determina numeroase interpretări speculative, preocupările autoarei se îndreaptă spre profunzimi nebănuite la prima vedere. Acum, chiar supremația scriitorului (realist) e pusă în discuție prin intermediul atitudinilor lui Rodrigo, cel care se îndoiește și meditează, incapabil să mai creadă până la capăt în statutul privilegiat al creatorului-demiurg. Mai poate ficțiunea literară să exprime adevărul? Sau, în ultimă analiză, mai poate fi acesta prins în simplele cuvinte? Sunt întrebări asupra cărora Clarice Lispector însași (cea pentru care literatura a însemnat, în cel mai complet sens al cuvântului, existență) a meditat, direct sau subtextual, în toate creațiile sale. Și, ca întotdeauna în cazul scriitoarei de față, întrebările se dovedesc a fi mult mai importante decât orice răspunsuri sau posibile soluții, câtă vreme, în opinia sa, „simpla rațiune și pura realitate sunt mult prea departe de ceea ce contează cu adevărat în viața fiecărui om.”

\*

Încă de la începuturile sale literare, opera lui Clarice Lispector e străbătută de personaje cărora li se atribuie ori care își asumă statutul de victime. Chiar din romanul de debut, *Aproape de inima vijelioasă a lumii*, autoarea a avut în vedere manifestările puterii asupra celor slabi și lipsiți de apărare, cărțile sale fiind interpretate „drept exemple excelente de texte ce descriu dinamica victimizării.”<sup>9</sup> De cele mai multe ori, victimele sunt femei, iar uneori, fapt extrem de interesant, granița ce desparte călăii de victime e extrem de fragilă și de ușor de trecut, fiind numeroase schimbările de statut ale personajelor, pe parcursul desfășurării acțiunii. Iar dacă, de cele mai multe ori, relația de victimizare vizează supunerea mai mult sau mai puțin benevolă în fața unor cunoscuți ori apropiați de care personajele feminine victimizate se simt atrase (erotic) sau acceptarea normelor unei

societăți misogine, în alte cazuri e vorba și despre o luptă personală, ce implică un context mai larg, vizând relația subiectului uman cu impersonalele forțe cosmice (numite, după caz, realitate sau Dumnezeu, însă nu în sensul religios consacrat al termenului). Iar acest context, punerea în legătură a subiectului uman cu respectivele forțe e marcată de violență, aspect care se vede atât în *Patimile după G.H.*, cât și în *Ora stelei*. Astfel încât Marta Peixoto nu a ezitat chiar să afirme că în opera lui Clarice Lispector narațiunea cere adesea o victimă sau, mai bine zis, victima reclamă o narațiune. Iar dacă cea mai simplă (și suficient de previzibilă) formulă de prezentare a unei victime corespunde canonului tradițional și implică un personaj feminin abuzat (violat chiar) de agresorul masculin – iar această situație apare adesea în opera lui Lispector, mai cu seamă în prima sa etapă de creație –, trebuie să remarcăm că, pe măsura trecerii timpului și a rafinării metodelor și procedeele artistice, scriitoarea alege să evalueze semnificațiilor unor situații mai complexe și mult mai complicate, din toate punctele de vedere. Astfel, în *Ora stelei*, descrierea victimei nu mai implică o structură narativă sau ideologică de natură să atenueze ori să limiteze violența, ci dimpotrivă, evidențiază dezlănțuirea forțelor agresive (unele dintre acestea fiind, însă, de o natură diferită față de cea la care, poate, cititorul s-ar aștepta.)

Interesante sunt și perspectivele pe care le alege Lispector pentru a (de)scrie experiența victimei. Pe de o parte, în proza scurtă, victimele sunt întotdeauna prezentate în funcție de un adevărat model recurent, fiind vorba despre femei tinere care, în anumite contexte, ajung să fie violate sau atacate, abuzate în diferite moduri. Aici, scriitoarea concepe actul de violență drept inevitabil. Pe de altă parte, însă, în *Ora stelei*, strategia de a prezenta victima se modifică radical, iar structurile narrative (raportabile la ideologia asumată de autoare) nu mai încearcă să minimizeze violența sau să o privească cu mai multă sau mai puțină indiferență ori acceptare, ci dimpotrivă, Lispector imaginează o serie de situații menite a aduce în prim plan forțele agresive dezlănțuite. Căci, dacă în proza scurtă de început scriitoarea braziliană construia personaje feminine care încercau chiar ele să găsească justificări ale violențelor pe care le sufereau, în romanul apărut în 1977, autoarea pune în discuție, implicit și subtextual, elementele perverse ale plăcerii implicate în actul de a scrie și în acela de a citi, precum și „alianța suspectă stabilită, în anumite condiții, între narațiune și forțele ce conduc la victimizare sau dominare.”<sup>10</sup> Rezultatul este că Macabéa, protagonista cărții, va fi, în final, strivită de aceste forțe pe care e incapabilă să le înțeleagă ori să le învingă. În același timp, după cum afirmă Marta Peixoto, Macabéa va acuza, prin toate atitudinile sale, atât pe narator, cât și pe cititor și chiar pe autor (fie ea și autoare!) de a fi imaginat și participat ori de a fi savurat „un act de opresiune”, fie el și de natură ficțională.

*Ora stelei* e o narațiune care utilizează strategia povestirii în ramă (în rame!), acestea creând o ficțiune speculară ale cărei sensuri sunt de natură să ne pună pe gânduri. Desigur, sârmana Macabéa, cea care pleacă din nord-estul Braziliei și ajunge la Rio, îi reprezintă pe mulți alții asemenea ei, atrași de mirajul marilor orașe, dar lipsiți de acele calități absolut necesare pentru a reuși să se adapteze vieții atât de diferite de locurile de unde veneau în căutarea unei vieți mai bune. E subliniată chiar de la început această ierarhizare în cadrul unei societăți nemiloase și complet lipsite de compasiune la adresa celor slabi și umili. Dar, în egală măsură, Clarice Lispector meditează asupra procesului insidios prin care literatura însăși ajunge să reprezinte, în anumite spații culturale, opresiunea și violența. Faptul că Macabéa se angajează ca dactilografă este, desigur, ironic, având în vedere cât de puține știe, de fapt, tână orfană, care fusese crescută de o mătușă a cărei unică metodă educativă era bătaia, și al cărei unic reper în viață e reprezentat de cuvintele pe care le murmură, mândră, în fiecare dimineață: „Sunt dactilografă, sunt virgină și îmi place Coca-Cola.” Macabéa va fi transformată în victimă de către toți cei care o înconjoară, căci, după ce scapă de mătușă agresivă (care îi distrusese spiritul), se luptă cu sărăcia extremă (care îi slăbește trupul), iar apoi ajunge pe mâna iubitului abuziv (care nu face altceva decât să o jignească). O societate prin excelență patriarhală îi neutralizează senzualitatea, iar imaginile stereotipe ale unei frumuseți hollywoodiene îi determină pe cei care o întâlnesc să o disprețuiască pentru înfățișarea ei, în cele din urmă ajungând chiar ea la aceeași atitudine față de sine. Nu întâmplător, fetei îi place să vadă filme de groază ori pelicule în care protagonista e ucisă cu cruzime, dovadă, după cum critica literară a afirmat, că Macabéa nu e violată doar de un individ în parte, „ci de numeroase forțe sociale ori culturale ce par a conspira pentru a o folosi exclusiv în beneficiul altora”<sup>11</sup>.

De altfel, linia desfășurării subiectului prefigurează sfârșitul tragic al fetei. Mai întâi, șeful o concediază, apoi iubitul o părăsește pentru a-și căuta fericirea alături de Gloria, o colegă de serviciu, după ce în prealabil o tratase inuman pe Macabéa, de care avea nevoie doar pentru a-și hrăni absurdele vise de mărire. O ghicitoare îi spune fetei că va fi, în cele din urmă fericită și că se va căsători cu un bărbat bogat, numai că acest deznodământ fericit de Cenușăreasa e anulat de finalul textului însuși, căci, imediat ce pleacă din casa prezicătoarei, Macabéa e lovită de o mașină scumpă și își pierde viața, șoferul Mercedesului, deși bogat, nefiind alesul, ci ucigașul ei. La un prim nivel al interpretării, toate aceste întâmplări deloc eroice din viața Macabéei creionează, după cum chiar Lispector susținea, „portretul unei femei ajunse în mijlocul unei lumi în care totul îi este împotriva.” Desigur, se vede cum scriitoarea parodiază poveștile sentimentale cu *happy-end*, care, în paranteză fie spus, se bucurau de mare succes în epoca respectivă în Brazilia.

Dar, dacă depășim acest stadiu, ne dăm seama că *Ora stelei* e „o ficțiune a creării ficțiunii”, după cum spune Marta Peixoto, folosind sintagma impusă de Peter Brook. Clarice Lispector se dovedește, deci, a fi extrem de preocupată de problemele elaborării narațiunii, dar și de cele ale raportului dintre realitate și iluzie. Vechiul contract mimetic nu mai e, într-un astfel de text, operant, câtă vreme, de pildă, cititorului nu i se oferă, prin intermediul romanului, tradiționala poveste a victimei prezentată cronologic și având previzibilitatea logicii tradiționale, ci un text reflexiv, ce meditează, în multe moduri, asupra problemelor estetice legate de posibilitățile scriitorului de a descrie victima și procesul de victimizare pe care aceasta îl trăiește. Însă chiar acest proces e reduplicat și înscris într-un alt act de victimizare (textuală, de astă dată), de aici necesitatea naratorului masculin, Rodrigo S.M., imaginat și manevrat de către autoare.

Oricât de grotesc e prezentat personajul Macabéa, acesta reprezintă și întruchiparea procesului de identificare pe care îl trăiește naratorul Rodrigo cu universul din care femeia face parte, chiar fără a-l înțelege. „Te cunosc în profunzime”, afirmă el adresându-se direct Macabéei și considerându-se, pe el însuși, efectul (dar și cauza) unui proces de cunoaștere. Pe de altă parte, protagonista e lipsită de dorința de a se angaja în vreo căutare, fie ea și a propriei identități pe care să și-o afirme în societate. Pare a fi un personaj prin excelență lipsit de capacitatea reflexivă, golit de orice dorință de a pătrunde dincolo de factologicul cotidian: „Era doar în mod vag conștientă de un anumit fel de absență de sine în ea însăși”, spune Rodrigo. Iar naratorul e, prin comparație, personajul aflat mereu în căutarea sensurilor, făcând acest lucru prin intermediul constructului verbal pe care îl creează. Căci, scriind povestea victimei, el o spune, indirect, și pe ea sa. Nu e, deci, nici el complet eliberat de posibilitatea de a fi/a deveni o victimă a societății, sau, dacă nu a acesteia în ansamblu, măcar a modului în care ficțiunea sa va fi receptată de către cititorul căruia se adresează.

Marta Peixoto consideră că, în dramatizarea actului de istorisire, trei interacțiuni textuale sunt importante, toate fiind caracterizate de „instabilitate ontologică, cel mai adesea agresive, tinzând spre identificare sau repsingere”<sup>12</sup>. În primul rând, ar fi vorba despre legătura implicită între Lispector și naratorul masculin, Rodrigo S.M. (ale cărui inițiale, dacă ținem seama de contextul violent și de cruzimea frecvent descrisă în text, ar putea trimite și la tendințele sado-masochiste), apoi despre relația naratorului cu Macabéa, pe care el o creează, dar al cărei adevăr încearcă să-l descopere ca și cum ar fi un dat exterior, și în ultimul rând despre interacțiunea lui Rodrigo S.M. cu cititorul implicit, căruia, de altfel, i se adresează direct nu o dată. Trimiterile la mecanismele creării ficțiunii străbat textul și îi dau caracterul fragmentar, întrerupând, practic, fiecare pagină, aceste meditații apărând adesea, în



mod grotesc, imediat după descrierile întâmplărilor celor mai obișnuite din existența Macabiei. Iar notele autobiografice, despre care critica literară a afirmat că sunt prezente în opera narativă a lui Lispector începând cu mijlocul anilor '60, întrerupând sistematic nivelul ficțional sau intersectându-l cu cel al realității existenței creatoarei sale, sunt prezente și în *Ora stelei*, însă, acum, în prefața cărții, unde numele lui Lispector apare menționat ca atare, în calitate de autor al textului. Uimitor e faptul că și aici Clarice Lispector își asumă o simbolică mască, asumându-și o identitate scripturală masculină, evidențiată prin modul de adresare, însă una care, paradoxal, se apropie și se diferențiază deopotrivă, stilistic și ideatic, de perspectiva lui Rodrigo S.M.! Deci, dacă considerăm că naratorul prezent în romanul lui Lispector este o mască, ea însăși pare a sugera că la fel este și propriul său eu autobiografic.

Relațiile dintre obiect și subiect, între reflexiv și tranzitiv complică, o dată în plus, totul și dau consistență în plus romanului lui Lispector. Iar oscilarea între respingerea și identificarea inițiate aici vor continua pe tot parcursul cărții, transgresându-se ganiteile de gen (masculin – feminin), dar și cele între formele literare (ficțiune – autobiografie). Lispector creând un narator masculin, iar acesta dându-i, în schimb, sângele său („sângele meu!”), al unui „bărbat în floarea vârstei”, după cum citim. Avem, deci, de-a face cu o autoare care își asumă o mască masculină, iar naratorul, la rândul său, va purta, pe fragmente, masca feminină a autoarei. Ștergerea granițelor și limitelor de gen continuă pe parcursul textului propriu-zis al romanului, câtă vreme naratorul masculin (Rodrigo S.M.) crează un personaj feminin ca dublu al său, ori ca mască privilegiată. Iar recursul insistent la subiectul masculin (atât în prefața autobiografică, cât și în roman) funcționează ca un procedeu de distanțare textuală ce deschide calea înspre mai multe tipuri de ironie – pe care o regăsim, de asemenea, în mai fiecare pagină din *Ora stelei*. De exemplu, în repetate rânduri, Rodrigo se opune retoricii compasiunii și accentuează largul repertoriu de sentimente ale naratorului, inclusiv sentimente negative, față de Macabéa. În acest sens, individualitatea sa poate să fie lipsită de relevanță, însă faptul că este el însuși bărbat, nu. „Dar scriitorul trebuie să fie bărbat, căci o scriitoare n-ar face altceva decât să devină sentimentală!”, spune el. Utilizând din nou strategiile ironiei, Clarice Lispector pe de o parte respinge (deși în mod straniu...), iar pe de alta susține imaginea impusă deja în imaginarul colectiv a scriitoarei sentimentale. Tocmai de aceea, cu toate că autorul real al cărții de față este, evident, femeie, Lispector insistă că autorul ficțional trebuie să fie neapărat bărbat. Masca masculină, distanța dintre narator și personaj, subliniază, de asemenea, toate prejudecățile pe care actul de a-l (de) scrie pe Celălalt, pe cel oprimat, victimizat, le implică.

Relația între Rodrigo și Macabéa, „cea mai importantă

astfel de legătură în contextul nivelului metatextual prezent în *Ora stelei*, vizează două aspecte”, după cum consideră Marta Peixoto.<sup>13</sup> Cel dintâi are în vedere punerea sub semnul întrebării a statutului invenției narative a oricărui personaj ficțional. Actul scrisului devine, privit astfel, un dar generos, care îi exprimă pe aceia care, altfel, ar rămâne necunoscuți sau, în cel mai bun caz, învăluiți în tăcere și incapabili să se exprime. Cel de-al doilea aspect se întemeiază pe un set de comentarii metatextuale ce contrazic regulile contractului mimetic sau, dacă nu, privesc chestiunile legate de reprezentare ca fiind mai complicate decât părea la prima vedere, câtă vreme unul dintre obstacolele cărora *mimesis*-ul trebuie să le facă față este chiar diferența de clasă între narator și personaj și, deci, incompatibilitatea acestora. Iar aceste diferențe sunt mereu accentuate, transformându-se în adevărate puncte de tensiune ce contribuie la configurarea unui așa-numit „nivel al violenței”, ale cărui structuri pot fi urmărite pe parcursul întregului roman. Prejudecățile, teama, spaima, vinovăția alimentează cruzimea ce domină, în unele momente, întregul text românesc; ajunge, în acest sens, să amintim doar reacția pe care o are naratorul atunci când menționează și apoi descrie strada unde e situată locuința Macabiei. Disprețul fățuș al lui Rodrigo față de personajul pe care îl creează să răsfărâge și asupra celorlalte personaje (iubitul Macabiei, Olimpico, sau Gloria, femeia de care acesta e atras), privitye, de instanța naratorială, de pe o poziție de clasă. Rodrigo observă, astfel, dintele aurit al lui Olimpico, parfumul ieftin al Gloriei sau părul ei prost vopsit. Ia naștere, în acest fel, perspectiva superioară a naratorului față de creațiile sale și, mai ales, atitudinea sa mocnit-agresivă față de protagonistă.

Numai că Lispector complică în mod neașteptat lucrurile și dă acestei relații de superioritate o dublă articulare, schimbând locul și rolul lui Rodrigo și al Macabiei, fiecare dintre aceștia devenind, pe rând, agresor și victimă. Desigur, masculinitatea îi îngăduie lui Rodrigo, în conformitate cu modelul de-a dreptul acceptat în anii '70 în Brazilia, să-și aroge superioritatea asupra tinerei dactilografe, numai că, nu o dată, Rodrigo se percepe pe sine drept victimă, spunând chiar că „Dactilografa nu vrea să mă mai lase în pace. De ce să fiu eu acela, dintre toți oamenii de pe lume?” Și, deși Macabéa nu știe nimic de existența naratorului care îi spune povestea (asemenea personajului lui Borges care visează, din *Ruinele circulare*, ea crede că este adevărată, reală), ea exercită, totuși, o ciudată putere de fascinație asupra lui Rodrigo, determinându-l să se simtă vinovat, obligându-l măcar să încerce să se pună uneori în locul ei, aducându-l în stadiul în care să-și imagineze cum ar fi să treacă prin toate nenorocirile pe care el însuși le imaginează pentru ea. De aici va rezulta un soi de atracție pe care Rodrigo o simte față de Macabéa, o atracție compulsivă, involuntară, iar Clarice Lispector face numeroase comentarii echivoce cu privire la relația

dintre narator și personaj, asemănătoare unor parabole menite să motiveze într-un fel sau altul drumul pe care o ia narațiunea, pentru a depăși sau, dimpotrivă, pentru a se lovi de primejdiile noilor norme pe care *Ora stelei* le impune consacratului *mimesis*. Macabéa e descrisă, pe rând, în termeni ironici sau lirici, registrul fiind extrem de vast și de variat, mergând de la elementul grotesc până la cel al deplinei compasiuni.

Într-o scenă pe care am amintit-o deja, Macabea se privește în oglindă și are, pentru o clipă, senzația că nu vede nimic în oglinda acesteia, pentru ca, imediat, să fie convinsă că întreaga imagine reflectată e ocupată de nasul ei hidos. Îi pare chiar că arată, în imaginea reflectată, ca și cum ar avea mustață. Dovadă că eul din text se privește pe sine privindu-se, acest eu fiind poziționat, simbolic, „la limita exterioară a interiorității”<sup>14</sup>, pe temeiul acesta Cixous comparând, din punct de vedere tehnic, scena din *Ora stelei* cu câteva secvențe celebre din episodul *Circe*, din *Ulise*, marele roman al lui James Joyce, efectele halucinației funcționând asemănător. Capacitatea de producere a iluziilor potice, ca și preferința pentru paradoxuri a scriitoarei braziliene evidențiază arta sa de a descrie un soi de portrete invizibile, altfel spus de a face vizibil ceea ce, altfel, n-ar fi putut fi niciodată observat, fiind vorba doar despre fantasmă ce caracterizează gândirea personajelor. O tehnică pe care critica literară a numit-o „oblică”<sup>15</sup>, și care, împreună cu numeroasele paranteze ce punctează textul, determină apariția unui neobișnuit efect de vertij care domină *Ora stelei* și ține cititorul prizonier în mrejele sale.

O parte a exegezei a considerat că protagonistă din *Ora stelei* reprezintă o ființă lipsită de fisuri, egală cu sine, care trăiește în mijlocul unei lumi „vijelioase”, în spațiul paradisiac unde ființele omenești au acces, un spațiu privilegiat, la care nici unul din celelalte personaje create de Lispector nu mai ajunge. Simplitatea inimii sale o face să creadă că e fericită sau că, dacă nu e chiar așa, poate să fie, într-o bună zi, pe când scepticismul lui Rodrigo o sortește mizeriei umane și lipsei de înțelegere cu privire la marile adevăruri și realități ale lumii înconjurătoare. Asemenea unui nebun investit cu accesul la sacrul ce nu se oferă și celorlalți, Macabéa are o conștiință de sine și o cunoaștere a lumii uluitoare. Dar care, din păcate, nu sunt percepute sau acceptate ca atare de către ceilalți, de aici decurgând inadecvare sa la lume și incapacitatea ei de a stabili legături cu cei alături de care trăiește. În acest punct, Lispector deschide perspectiva și, analizând implicit structura acestui personaj feminin atât de aparte, scrie în prefață: „Aceasta e o carte neterminată, deoarece un răspuns lipsește. Un răspuns pe care sper ca cineva din lume să-l găsească. Tu?” Iar Macabéa, pe de-o parte „subiect lipsit de fisuri” și pe de alta, versiunea grotescă a intelectualilor prezenți în creația narativă a lui Lispector, reduce cumva la absurd această interogație, prin toate atitudinile sale.

Cititorul implicit, izvor și receptor al violenței

textuale, oferă o perspectivă extrem de neconfortabilă oricărui cititor real al textului, situație la care contribuie și permanenta adresare a naratorului, care nu uită nici o clipă că nu doar scrie pentru cineva care citește, ci vorbește cu cineva care trebuie să-l asculte. Iar acest „tu” pe care Rodrigo îl are mereu în vedere se alătură forțelor pline de agresivitate care vor sfârși prin a o anula pe Macabéa (însă, să nu uităm, imediat după aceea și pe el însuși, cel care sfârșește în clipa următoare dispariției protagonistei sale). Ceea ce este povestit de către Rodrigo oferă acel spațiu ficțional în care violența poate să se dezlănțuie la adresa celor slabi și neajutorați. A recepta modul în care este tratată victima, ca și a descrie modul în care a fost ea tratată necesită o implicare simbolică alături de forțele care îi conduc existența. Astfel încât cititorul trebuie, pe de o parte, să manifeste compasiune față de suferințele Macabeei, dar și să ia distanță față de agresiunea implicită a lui Rodrigo. Prin urmare, nici cititorul nu va avea o sarcină simplă și nici o poziție comodă, la fel cum se întâmplă și în cazul naratorului sau al autoarei însăși. Căci Macabéa nu e doar victima circumstanțelor sociale, ci și a așa-zisilor ei prieteni, semnificând, prin naivitatea sa (crede în bunătatea oamenilor) și prin incapacitatea de a acționa coerent atunci când ar trebui s-o facă (se supune mătușii abuzive și capriciilor lui Olimpico, suferă în fiecare caz în parte, anulându-se singură ca identitate), lipsa de apărare a umanității întregi atunci când e confruntată cu situații pe care fiecare individ în parte le-ar putea înfrunța, dar care reprezintă un obstacol de netrecut în fața unei comunități însingurate și în mijlocul căreia comunicarea nu mai poate mijloci stabilirea unor legături profunde între semeni. Foamea care o chinuie e modul ei de a se autoexila în mijlocul unei lumi care îi întoarce spatele, depășind, deci, nivelul de simplu indicator al unui statut material și social inferior. Macabéa e vulnerabilă, devine victima sigură a celor din jur, care își exercită asupra ei puterea, a se citi violența dezlănțuită. Sărăcia ei materială devine, astfel, o replică a sărăciei afective a celorlalți, excelentă dublare a acestei imagini de către Lispector.

Marta Peixoto a comparat *Ora stelei* cu mai multe povestiri în care Lispector descria personaje feminine supuse violenței, unele dintre ele chiar victime ale violului, concluzionând că în, acest context, romanul din 1977 capătă, prin refuzul autoarei de a răspunde tuturor întrebărilor pe care textul le încifrează sau pe care le determină, semnificații profunde, implicând, dincolo de descrierile violenței propriu-zise, noul raport stabilit între narator, cititor și autor. *Ora stelei* ar putea fi citită chiar ca un soi de parabolă vizând resorturile ficțiunii și fundamentele procesului creator. Legătura simbolică între moarte și ficțiune determină, spune exegeta, „desfășurarea subiectului și poate că și alte instanțe ale violenței textuale din roman.”<sup>16</sup> Naratorul pare a se angaja, prin intermediul Macabeei, într-un ritual sacrificial ce culminează cu uciderea protagonistului,





căci „moartea e personajul meu preferat din această poveste”, spune Rodrigo. Numai că, în ritualul pus în scenă de narațiunea pe care el o elaborează, simbolicul sacrificiu de sine e și el prezent. Macabéa moare în urma accidentului de automobil, iar agonia sa e prezentată în detaliu, pe aproape șapte pagini. Naratorul o privește și vede cum suferă, bucurându-se că încă are puterea de a o salva sau de a o ucide. Decide să aleagă a doua variantă, însă meditează, în același timp, la propriul act de trădare, trădarea propriei sale creaturi: „Și tu, Brutus? Își spune sieși.” E convins că o însoțește pe Macabéa până în chiar clipa morții: „Nu te teme, moartea vine într-o clipă. Știu asta pentru că tocmai am murit alături de ea.” Deși în textul lui Lispector ritualul sacrifică totul și pe toți cei implicați, noul raport dintre narator și dublul său, personajul, agresor și victimă, nu clarifică nimic, ei rămânând figuri simbolice, acte esențiale care îi însuflețesc ficțiunea.

Romanul *Ora stelei* devine, citit astfel, o meditație extrem de lucidă cu privire la reprezentarea violenței, fie ea textuală sau nu, care afectează într-o atât de mare măsură existența umană și literatura. Violenta nu mai e limitată, așa cum se întâmpla în proza anterioară a lui Lispector, la conflicte interioare sau la ciocniri între voințele personajelor. În loc de așa ceva, *Ora stelei* descrie un act de ficționalizare care se transformă într-o activitate problematică, dobândind caracteristici agresive și capabile să determine sentimente acute de vinovăție. Violenta textuală de această natură favorizează reduplicările și reflectările succesive, jocul elaborat al măștilor narrative sau ontologice, în care se angajează deopotrivă personajele, dar și naratorul sau autoarea (alături de orice posibil dublu, feminin sau masculin, pe care îl alege). Căci, pentru a istorisi, Lispector renunță la posibilitatea inocenței și pune în scenă „o luptă tensionată cu toate forțele violente, și ele, ale narațiunii.”<sup>17</sup>

---

#### Note:

1. Hélène Cixous, *Reading with Clarice Lispector* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 143.
2. *Ibid.*, 145.
3. *Ibid.*, 148.
4. Hélène Cixous, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* (Editorial Anthropos, 1995), 164.
5. Hélène Cixous, *Reading*, 157.
6. Earl E. Fitz, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Difference of Desire* (Austin: University of Texas Press, 2001), 78.
7. *Ibid.*, 82.
8. *Ibid.*, 83.
9. Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Violence and Narrative in Clarice Lispector* (University of Minnesota Press, 1994), 82.
10. *Ibid.*, 83.
11. *Ibid.*, 90.
12. *Ibid.*, 91.
13. *Ibid.*, 92.
14. Hélène Cixous, *Reading*, 158.
15. *Ibid.*, 159.
16. Marta Peixoto, *Passionate*, 98.
17. *Ibid.*, 99.

#### Bibliography:

- Lispector, Clarice. *Apa vie. Ora stelei* [The Hour of the Star]. Translated by Dan Munteanu Colán. București: Editura Univers, 2016.
- Echevarría, Roberto González, and Enrique Pupo-Walker, eds. *The Cambridge History of Latin American Literature* (Vol. III). Cambridge University Press, 2008.
- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Editorial Anthropos, 1995.
- Fitz, Earl E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Difference of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Moser, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press, 2009.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Violence and Narrative in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Reis, Levilson. “Clarice Lispector,” In *Notable Twentieth-Century Latin American Women*, edited by Cynthia M. Tompkins and David W. Foster. Westport C.T.; Greenwood, 2011.

# REVIEW: OLESIA ZAHAROVA, ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ [STEREOTIPURILE DE GEN ÎN SOCIETATEA RUSĂ CONTEMPORANĂ]

---

Camelia DINU

Universitatea din București, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Departamentul de Filologie Rusă și Slavă  
University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Department of Russian and Slavic Philology  
Personal e-mail: camelia.dinu@lils.unibuc.ro

---

GENDER STEREOTYPES AND BARRIERS IN CONTEMPORARY RUSSIA

**Abstract:** The monograph *Gender Stereotypes in Contemporary Russian Society* analyzes the mechanisms that produce and transform gender types and how these stereotypes interact with political-economic discourse. The author presents original sociological research to demonstrate how gender stereotypes have evolved in the discursive realms of politics, economics, and the family in contemporary Russia of the past twenty years.

**Keywords:** sociology, gender studies, social stereotypes, „gender asymmetry”.

**Citation suggestion:** Dinu, Camelia. “Review: Olesia Zaharova, Гендерные стереотипы в современном российском обществе”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 73-75.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.10>.



## Stereotipuri și bariere de gen în Rusia contemporană

În Rusia, studiile de gen au început să se dezvolte în urmă cu trei decenii, după 1991, odată cu dispariția interdicțiilor și a dogmelor ideologice. Experiența istorică a Imperiului Rus și apoi a Uniunii Sovietice a generat o tendință represivă în abordarea studiilor de gen. Efectul a fost lipsa de popularitate și de atractivitate a domeniului în aceste perioade. Abia în ultimul deceniu, domeniul s-a delimitat și a fost instituționalizat. În ceea ce privește cantitatea contribuțiilor și dezvoltarea ariei de cercetare, în primul deceniu după căderea URSS s-a înregistrat un avânt considerabil în domeniul studiilor de gen, urmat de o stagnare. În prima perioadă au fost

asimilate și au devenit „clasice” cele mai importante teorii occidentale, iar în ultimii ani s-a activat cercetarea sociologică a problematicii identității de gen pe teren rusesc, cu accent pe definirea femeii în relație cu bărbatul, atribuirea rolurilor în societate, identificarea situațiilor de discriminare, violență domestică, hărțuire etc. La nivel teoretic, așa menționa (re)publicarea unor studii importante care sistematizează cercetările occidentale și rusești cu privire la aspectele de gen și întreprind analize ale problemelor de diferență fiziologică, psihologică și socială între bărbați și femei (Evgheni Ilin, *Пол и гендер/ Sexul și genul*, 2010) sau care analizează genul ca fenomen cultural, bazându-se pe practica discursului despre masculinitate și feminitate în limba engleză (E.S.



Grițenko, M.V. Sergheeva et al., *Гендер в британской и американской лингвокультурах/ Genul în cultura lingvistică britanică și americană*, ediția a 4-a, 2016). Tot în ultimii ani, în Rusia, s-a remarcat și o tendință de abordare a problemelor de gen în alte domenii: A.L. Vorobjitova, *Гендер в спортивной деятельности* (Genul în activitățile sportive), 2014; A.M. Lușnikov, M.V. Lușnikova, N.N. Tarusina, *Гендер в законе* (Genul în domeniul Dreptului), 2015; I.E. Adelgheim (coordonator), *Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы* (Genul în literatura din țările Europei Centrale și de Sud-Est), 2013.

Prezenta monografie examinează mecanismul de producere și de modificare a stereotipurilor de gen în societatea rusă contemporană și problemele conexe ale interacțiunii discursului politico-economic cu cel de gen. Autoarea prezintă în lucrare rezultatele propriei cercetări sociologice, cu ajutorul cărora demonstrează modul în care au evoluat stereotipurile de gen în sfera politică, economică și familială, în ultimii douăzeci de ani, în Rusia contemporană. Olesia Zaharova, născută în Novosibirsk, este jurist de formație și doctor în științe sociale al Departamentului de Științe Politice al Școlii Superioare de Economie din Moscova. În prezent este conferențiar la Institutul de Științe Sociale, Universitatea de Stat din Irkutsk.

„Asimetria de gen”, cum o numește autoarea, inerentă societății ruse moderne (exprimată în diferențierea discriminatorie a salariilor, segregarea profesională, distribuția inegală a muncii casnice etc.) este doar o parte din sistemul general al inegalității sociale. „Asimetria de gen” reprezintă unul dintre factorii care produc numeroase fenomene negative de natură matrimonială și demografică (de exemplu, creșterea numărului de femei singure și susținătoare ale familiei în rândul claselor sociale sărace), marginalizarea femeilor și răspândirea formelor de comportament antisocial (alcooolism, dependență de droguri, prostituție), deteriorarea stării de sănătate a femeii și, în consecință, deteriorarea stării de sănătate a generațiilor viitoare. Autoarea subliniază practica pe scară largă a violenței în familiile ruse, cauzată și de poziția inegală a bărbaților și femeilor în societate, și de vulnerabilitatea economică a acestora din urmă.

Problemele existente, arată autoarea, sunt cauzate nu numai de politica de stat și de situația economică din țară, ci și de factorii socio-culturali, în primul rând, de acțiunea stereotipurilor tradiționale de gen: „Stereotipurile de gen ca sistem de idei sociale despre rolul femeilor și bărbaților în societate și familie sunt cele care reproduc practici discriminatorii, creând un anumit tip de societate și de relații sociale. Stereotipurile de gen nu susțin doar ideologia dominantei masculine, ci participă la formarea unui anumit tip de gândire patriarhal-autoritară” (4). Stereotipurile de gen din societatea rusă demonstrează un grad ridicat de

rigiditate, iar măsurile luate pentru a le elimina duc adesea la efectul opus, provocând „explozii de arhaism”, de rudimentarism. Pornind de la aceste observații și, implicit, ipoteze de lucru, autoarea consideră că este deosebit de relevantă „atât din punct de vedere științific, cât și practic, studierea problemelor de rigiditate vs. variabilitate a stereotipurilor de gen, locul lor în procesul de reproducere socială și determinarea naturii impactului diferiților factori sociali asupra procesului de transformare a stereotipurilor” (*ibidem*).

Monografia are șase capitole. Primul capitol (*Социальные стереотипы как фактор формирования социальной идентичности в современном обществе/ Stereotipurile sociale ca factor de formare a identității sociale în societatea contemporană*) analizează conceptele de „gen”, „stereotip”/ „șablon” în arealul sociologic occidental și rus, definește și explică stereotipurile de gen și impactul acestora în formarea identității sociale. Analizând diferite abordări ale stereotipului social, sunt identificate funcțiile-cheie îndeplinite de stereotipuri, care pot avea un impact negativ și pozitiv asupra societății și indivizilor (se subliniază ideea că în spațiul rus teoreticienii au insistat și pe componenta pozitivă a stereotipurilor). Este dezvăluită natura discriminatorie a stereotipurilor, pe baza delimitării indivizilor și a grupurilor sociale în „eu” și „celălalt”, „ai noștri” și „alții”. Al doilea capitol (*Гендер как объект социальной стереотипизации/ Genul ca obiect al stereotipizării sociale*) prezintă genul din perspectiva mai multor teorii: teoria constructului social, teoria metaforei conceptuale, teoria stratificării de gen, teoria genului ca un construct ideologic etc. Al treilea capitol (*Гендерные стереотипы в трансформационном аспекте/ Stereotipurile de gen din perspectiva transformării lor*) examinează factorii care influențează modificarea stereotipurilor de gen. Se relevă relația dintre gradul de rigiditate vs. flexibilitate a stereotipurilor de gen și sistemul de autoritate statală (puterea politică, regimul politic), sistemul social-economic, instituția familiei. Al patrulea capitol (*Гендерные стереотипы в контексте современного российского общества/ Stereotipurile de gen în contextul societății ruse contemporane*) demonstrează că un tip de relații bazat pe stereotipuri patriarhale de gen nu este doar un tip de relații între bărbați și femei sau un tipar de familie, ci și un model al structurii societății, care include economia, politica, știința, dreptul, religia și viața privată. Autoarea descrie în termeni generali principalele trăsături ale dominației masculine, pentru a demonstra modul în care aceasta funcționează în societatea rusă actuală. Al cincilea capitol (*Основные направления трансформации гендерных стереотипов в современном российском обществе/ Direcțiile fundamentale ale transformării stereotipurilor de gen în societatea rusă contemporană*) demonstrează, cu date și statistici, modul în care conținutul stereotipurilor de gen s-a schimbat în ultimii

douăzeci de ani în sfera politică, economică și familială din Rusia. Al șaselea capitol (*Гендерные стереотипы в дихотомии ригидности и изменчивости: философское осмысление перспектив построения общества гендерной симметрии в России*/ Stereotipurile de gen în dihotomia rigiditate-variabilitate: o perspectivă filosofică asupra construirii simetriei de gen în Rusia) este dedicat analizei tendințelor de transformare a stereotipurilor de gen în societatea rusă, după Perestroika. Autoarea observă că scenariile de modificare a stereotipurilor de gen sunt diferite în funcție de sfera acțiunii lor. Dacă, la începutul anilor 2000, reformele au influențat pozitiv activitatea economică a femeilor, crescând numărul acestora pe piața muncii, inclusiv numărul lor în funcții de conducere (chiar dacă nu la nivel înalt), în sfera căsătoriei și a familiei se observă o decelerație față de ideologia socială liberală.

Din cele șase capitole ale monografiei, jumătate sunt teoretice. Lucrarea expune și compară numeroase teorii asupra genului, care pot părea redundante, dar care arată, de fapt, că în Rusia este încă nevoie de instituirea unor instrumente metodologice și a unui limbaj specific în cadrul abordărilor istorice, poststructuraliste și feministe ale conceptului de gen. Ultimele trei capitole au caracter aplicat, oferind statistici și exemple concrete,

binevenite, din societatea rusă contemporană. Lucrarea conține și o anexă cu chestionarele aplicate.

Din punctul meu de vedere, riscul și limitele lucrării provin din tendința pronunțată de generalizare. Studiile de gen ar trebui să cuprindă în Rusia și studiul istoriei vieții grupurilor etnice în diferite etape ale dezvoltării lor, dat fiind că Rusia este o entitate multiethnică (sunt consemnate peste 150 de grupuri etnice pe teritoriul Federației Ruse). Pe de altă parte, notabil mi se pare faptul că monografia a apărut la o universitate din estul Siberiei, deci nu la „centru”, ceea ce arată o dispersie a interesului pentru studiile de gen și în provincia rusă. Deși publicată acum șapte ani, lucrarea rămâne un reper pentru modul în care sunt sistematizate informațiile teoretice și sunt corelate observațiile practice, mai ales în contextul fragilității domeniului studiilor de gen în Rusia.

O istorie a relațiilor de gen, completă și lipsită de clișee ideologice și politice, nu a fost încă scrisă în Rusia și este dificil de estimat când se va întâmpla acest lucru, deoarece comunitatea științifică este încă dispersată. Există încă puține contribuții în sensul identificării, descrierii și explicării specificului național rus prin raportare la problematica genului.

---

## Bibliography:

Zaharova, Olesia. *Гендерные стереотипы в современном российском обществе*. Irkutsk: IGU, 2014.



# THE INTERPLAY BETWEEN SOCIAL MOVEMENTS AND MEDIA: FROM CREATIVE WAYS TO GRAB MEDIA ATTENTION TO SPREADING FAKE NEWS

---

**Raluca MUREȘAN**

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu  
Lucian Blaga University of Sibiu  
Personal e-mail: raluca.muresan@ulbsibiu.ro

---

THE INTERPLAY BETWEEN SOCIAL MOVEMENTS AND MEDIA:  
FROM CREATIVE WAYS TO GRAB MEDIA ATTENTION TO SPREADING FAKE NEWS

**Abstract:** Throughout this study we have attempted to identify how the media approached the protests from the period 2017-2019, protests which showed a massive change for the better concerning Romanian civic engagement and shaped a culture of protest characterized by a highly creative and humorous approach. In order to attract the attention of mass-media and to maximize the impact of their actions, protesters made use of modern communication tools and resorted to intricate choreographies and symbols. Social media played an important role in the organization and promotion of the protests, facilitating the transmission of information and acting like a catalyst of the popular discontent.

**Keywords:** mass-media, social movement, social media, fake news, partisanship, propaganda.

**Citation suggestion:** Mureșan, Raluca. “The Interplay Between Social Movements and Media: From Creative Ways to Grab Media Attention to Spreading Fake News”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 76-82.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.11>.



Media plays a very important role in social protests, because the bigger the coverage the protests get, the better the chances are that the demands reach a large number of supporters and, eventually, manage to influence political decisions. “Mass-media coverage influences the nature, form, and development of social movements, as well as the ability of these movements to reach their goals”<sup>1</sup>. Thus, protesters will always resort to new means of attracting the interest of mass-media. The strategies used in these cases can be extremely diverse, ranging from violent actions to creative and surprising methods or finding public figures, with great visibility,

to support their cause: “The interplay between social movements and the mass media results in a dialectic of escalation in which dissidents feel pressed to amp up their tactics. Escalation is both a reaction to the ability of social movement opponents to adapt to previous tactics as well as the result of the mass media’s unquenchable penchant for novelty”<sup>2</sup>.

## Drawing the Media’s Attention

Present-day protests “include large public rallies and marches, occupation of symbolic or strategic sites,

provocative verbal and visual rhetoric, and more mainstream lobbying and electioneering. But every group seeks creative variations of these basic tactics”<sup>3</sup>. For example, the #rezist protests from 2017 managed to attract an impressive number of participants, in a colossal show with choreography, props, lights, a script and high-quality visuals<sup>4</sup>. Although the protests went on to late hours of the night, in a very cold period of the year, with temperatures below zero, snowfalls and even blizzards sometimes, hundreds of thousands of people who protested outside, discovered new “ways to perform their political and social desires”<sup>5</sup>. Because “performance involves the suspension of other forms of direct communication and relies on symbolic and ephemeral gestures to create an impact”<sup>6</sup>, the fact that the commentators were using this word to describe the setup and the choreography, the protesters came up with, is not random. The demonstrators have used new means of political expression, they have created memorable moments that have stayed alive in the public conscience, long after the street ceased to shout out its grievances.

The most broadcast moments, organized by the protesters, took place in the evenings, usually in the interval between 9 and 10 p.m. and involved a peaceful manifestation of complaints, that brought about a vast public support and a positive reflection through media.

The moments that became emblematic for these protests were the simultaneous turning on of the mobile phone flashlights at 9 p.m. and singing the national anthem (February 5, 2017), creating a giant national flag (February 12, 2017) and the European Union flag (February 26, 2017) by simultaneously turning on flashlights and holding colored pieces of paper over them. These memorable images became viral and endowed the protests with a very special splendor. These elaborate choreographies have been orchestrated through social media “each protester knew from Facebook where they needed to stand (and were even advised about an app – Flashlight – they could download which would enable their smartphone screens to display a particular color)”<sup>7</sup>.

Choosing the location for protests can be also considered a tactic. Prior to 2017, when people wanted to protest in Bucharest, they went to University Square, the Ground Zero of freedom, “which became established as an almost hallowed site of protest”<sup>8</sup>. For the anti-corruption protests that took place between 2017 and 2019, also known as the #rezist protests, the protesters refrained from using the “ceremonial space” represented by University Square and chose Victoria Square, the square outside Government headquarters, that has thus transformed into a “civic place of direct confrontation with the Power”<sup>9</sup>. Protesters did not use University Square because, in spite of its significant, symbolic importance, it has a narrow and irregular shape. Instead, they chose a much more giving space,

that could offer them greater visibility and a stronger impact. Choosing this location can be also interpreted as the protestors’ wish to stand face to face with the cause of their discontent, because “their protest was directly against the government and to have maximum effect it needed to take place in front of the government’s headquarters”<sup>10</sup>, as well as their intention to get a better media coverage of their actions, creating memorable images that became viral through new media.

### **Mainstream Media: from Partisanship to Propaganda**

The national as well as international media have extensively covered the anti-corruption protests. Romania had a great media coverage in international press with Reuters, AFP, Associated Press, BBC, Euronews, CNN, Deutsche Welle, Le Monde, The New York Times, Washington Post etc. reporting about the protests. Moreover, some commentators pointed out a change in the way Romania was perceived overseas “and many believe the powerful #rezist imagery is responsible for this. The glow of protesters’ flashlights in the darkness is like a call for attention right before the rest of the world goes to sleep”<sup>11</sup>. If the international media had predominantly positive comments about the events, regarding the protests as an example of solidarity in the fight against corruption, the national media took on partisan positions.

In the beginning, the majority of the national press institutions ignored the protests. Eventually, as the protests expanded, some media institutions choose to openly criticise the protests and the protesters, while others were highly appreciative. At first, most of the national media outlets ignored the protests but eventually, after they reached a greater magnitude and intensity, the media covered them differently. The mediatic approach was very subjective and biased, as the press chose to openly partisan either against the protesters or clearly supporting them. The fact that important press outlets chose a biased position, as Boykoff explains, is due to the norms and values that guide the activity of journalists: the preference for dramatic situations, but also because tribulations, misfortunes and individual victories are important in news production<sup>12</sup>. In addition, we have fragmentation norms, that take news out of context and the tendency reporters have, to mostly rely on the authorities as sources of information. These norms and values that shape the production of journalistic news are interrelated and, when put into practice, result in biased coverage.

Assuming an editorial line reflects in the selection of covered subjects, the used tone and the perspective from which the subject is approached but should not lead to ethical slippages. But when the editorial line is biased, we no longer speak of a slippage, but of an assumed direction. Some press outlets, like TV stations Digi24,



Realitatea TV or PRO TV supported the protesters and focused on the people in the streets, on the voices of the protesters explaining why they were outside, using drone filmed footage to show the magnitude of the protests. Government aligned-media, however, like TV stations Antena 3 and Romania TV, the newspaper “Jurnalul National” or the news site DC News, tried to discredit the protests by categorizing them as an attempted coup d’état and shed an unfavorable light on the protesters, accusing them of being a menace to national security or of being paid to protest. When filming the protesters, these media outlets made use of close-ups, in order to show that the protests are smaller than expected.

### **The Motivational Role of Social Media**

Social media played a significant role in the organization and promotion of the protests, facilitating the transmission of information and acting like a catalyst of the popular discontent towards the legislative initiative of the government. With the protests in Romania, social media had a motivational role. “In order to get people on the streets both processes are needed: part of the population should not only be convinced of the rightness of the objectives of the action but should also be encouraged to take action”<sup>13</sup>. In Romania, the most relevant social media tools are Facebook and blogs. Facebook is, by far, Romanians favorite social media outlet, with 11 million registered users in December 2019, according to zelist.ro. The protesters, mostly young people, have used social media intensively. Images and messages from the protests, that have become viral, have confirmed once again the effectiveness of social media in social mobilization. Aside from the incontestable role that social media played in the quick mobilization of a large number of people, it also facilitated a “collective brainstorming” that involved art professionals, as well as the “corporate creatives”<sup>14</sup>. Social media played an extremely important role in the geographical diffusion of protests: “It is, however, generally accepted that the mass media are an outstanding means for the geographical diffusion of protest. Through the news coverage actions become visible and can be copied. The media are responsible for a contamination from a distance”<sup>15</sup>. Intense media coverage of the protests through social media increased the number of protestants from one day to the next and the protests spread in different cities in the country and abroad. The Facebook page #Rezist Diaspora mentions the name of 81 cities from 36 countries in which the Romanians protested against the corruption in Romania.

Among the 81 cities we noted some that host large Romanian communities, like Barcelona, Madrid, München, Hamburg, Rome, Paris, London, but solidarity demonstrations from Addis Ababa, French Guiana, Yokohama or even the Antarctic were truly surprising.

Despite the undisputed advantages regarding the dissemination of information and the catalyzing of reactions, social media cannot undermine the beneficial position held by traditional media, as the latter enjoys a greater influence and is capable of providing a greater visibility to social movements. The protesters “understood that social media is not enough, and that live and extensive TV coverage of the protests can easily multiply the number of protesters”<sup>16</sup>. According to a study carried out by IRES on March 6–8, 2017 with 980 people, 78% of the protesters used television and Facebook to inform themselves about the protests. The protesters’ favourite TV station was Digi24 (51%), followed by Realitatea TV (15%) and PRO TV (9,5%). 37% of the protestants used online platforms in order to obtain information. Facebook has been used by 75% of the Romanians to communicate about the protest. Other communication tools, used by the Romanians, were mobile phones (76%) and WhatsApp (36%)<sup>17</sup>.

### **The “Fake News” Phenomenon**

Confronted with the large number of protesters in the streets, the ruling party tried to counterattack, claiming that these protests were not spontaneous and that behind them lay occult interests, thus making them illegitimate. Among the strategies used “to discredit the protesters, their intentions and the good faith thereof”<sup>18</sup> was also resorting to fake news. Recent studies draw attention to the restrictive and inappropriate meaning in which the term “fake news” is commonly used<sup>19</sup>, so we specify that we understand by these not only truthless or false texts, but text deliberately designed to mislead the public<sup>20</sup>.

According to Bararos, the recipients of the fake news were not the protesters, but the people who did not participate in protests<sup>21</sup>, in other words the PSD supporters and voters, as well as people from social categories that were too difficult to mobilise for the support of civic causes, like senior citizens or people from rural areas etc. These people had to be convinced that the protests did not have the magnitude they pretended to have and that they were orchestrated by occult forces from outside the country, fighting against the national interest. The first attempt to discredit the protests was based on the claim that the protesters received payments from the American billionaire George Soros. Thousands of statements have been made, thousands of on-air hours at government-affiliated TV stations were broadcasted and there were thousands of Facebook posts supporting this claim, however no evidence whatsoever was provided, to back up this claim. The information emerged for the first time at a TV station (RomaniaTV), when the talk show host of the show Romania 60, Denisa Pascu, claimed that, according to some sources, the protesters have received money from an NGO belonging to the billionaire George Soros.

Without indicating the source of this information, the talk show host further stated, with great precision, the amounts of money the protesters received: “Each adult received 100 Lei, the children and young people received 50 Lei and those accompanied by dogs received a 30 Lei bonus”. This information was immediately picked up by the PSD-affiliated media, like the TV station Antena 3 and the news site DC News. The protesters countered this piece of fake news through “a very Romanian, intelligent and sharp humour”<sup>22</sup> and, starting with the next day, brought pets and new slogans that made fun of the insinuation about the money from Soros: “Soros, if you see this, still haven’t got the money”, “30 Lei for a dog, 50 Lei for a child, 150 Lei for a bear, 500 Lei for a giraffe” or “500 Lei for a unicorn”.

This first attempt with Soros and the paid pets’ participation failed lamentably and those who supported this claim were ridiculed. After this failure, the representatives of the executive political party concentrated on two lines of attack: involvement of multinational companies and making the public aware of the possible danger of a Romania destroyed by the divisive protests, as it was the case in the Ukraine<sup>23</sup>. The attack on the multinationals started in the first days of protest and were initiated by no other than the president of the ruling party (PSD). The evidence presented by the PSD representatives was based on three pieces of fake news<sup>24</sup>. The first fake news piece emerged on the site of a weekly financial paper, Capital.ro and read “Big companies force their employees to protest against Dragnea and Trump”. The next day, this piece of news was declared fake and deleted from the site, as it did not agree with the principles and objectives the journalists behind this publication stood for: a correct information of the public, the checking of all sources and publishing the point-of-view of all concerned parties. The Capital.ro journalists then presented their apologies for the unfortunate misleading of the public<sup>25</sup>. This particular news was however picked up by the government-affiliated media, with TV stations RomaniaTV and Antena 3 intensively promoting the idea that the multinationals were giving their employees days off from work, thus enabling them to attend the protests.

The second fake news article was written by a well-known Romanian journalist, Dan Andronic, and posted on a site with the same name (danandronic.net). The article carried the title “Romanians must know the truth! Here’s why the multinationals dragged their employees out on the streets” and gave the impression that it would reveal the secret behind the protests<sup>26</sup>. The journalist, however, denied on Facebook ever having written this article and that the ideas in it belonged to him. Moreover, he showed that said site did not belong to him, but to an advertising agency that had acquired several online domains, carrying the names of well-known journalists<sup>27</sup>.

The third article, entitled “Riot at Yazaki! Employees are forced to protest against the Government”, was published in the local press, in the online paper PH-online<sup>28</sup>. The anonymous article was based on anonymous sources, claiming that the employees of this company were forced to protest against the Government by threatening them with salary penalties or even discharge. The Yazaki company, an automotive components manufacturer, refuted these claims on its official Facebook page, considering them to be “unfounded and disparaging”, stating that they respect the opinions and beliefs of their employees without trying to influence them in any way.

As it can be observed, the scenario in these cases was the following: the information emerged at first published by three (obscure) online papers, then it was picked up by the mainstream media, citing them without verifying the sources for credibility and launching ample debates around these pieces of fake news. PSD politicians would later incorporate these pieces of information in their public speeches, relying on the press articles as proof.

## Conclusions

Until 2012, protest movements in Romania were reduced to a few hundred participants who took to the streets, most of the times under orders, in order to represent individual demands like salary increase or better work conditions. However, in recent years, the protest has radically changed, as Romanians have learned about the participatory civic duty, thus organising ample movements for causes that do not affect them individually, but with the purpose of defending common principles and values.

Young people who participate at anti-corruption protests from 2017-2019 demonstrated that they fully understand the mechanism of a functioning rule of law but also the necessity “to invest in their civic education, because information is a weapon that can quickly be loaded and fired into social media”<sup>29</sup>. In order to attract the attention of mass-media and to maximize the impact of their actions, protesters made use of modern communication tools and resorted to intricate choreographies and symbols. Social media played an important role in the organization and promotion of the protests, facilitating the transmission of information and acting like a catalyst of the popular discontent.

The intense media coverage of the protests, in the national as well as international press, brought about the support of EU officials, who were concerned by the actions of the Government, but also global attention, as many considered the peaceful and creative character of these protests to be a source of inspiration.





## Notes:

1. Richard Burket Kielbowicz and Clifford Wayne Scherer, "The Role of the Press in the Dynamics of Social Movements", *Social Movements, Conflicts and Change*, No. 9 (1986): 71-96.
2. Jules Boykoff, "Framing Dissent: Mass-Media Coverage of the Global Justice Movement", *New Political Science*. Vol. 28, No. 2 (2006): 203.
3. James M. Jasper, *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), 5-6.
4. Ioana Paun, "Romanian Protests: how Anti-Corruption Demonstration became an Artistic Spectacle". *The Calvert Journal*, March 17, 2017.
5. Paun, "Romanian Protests".
6. Paun, "Romanian Protests".
7. Cristian Ciobanu and Duncan Light, "A New Geography of Protest in Bucharest", in *#rezist – Romania's 2017 anti-corruption protests: causes, development and implications*, ed. Ana Adi and Darren G. Lilleker (Berlin: Quadriga University of Applied Sciences, 2017), 65.
8. Ciobanu and Light, "A New Geography", 63.
9. Vintila Mihailescu, "Zgomotul si Vocea. Cine sunteti Voi sa treceti peste Noi?", in *#Rezist: proteste impotriva OUG 13/2017* (Bucuresti: Curtea Veche Publishing, 2017), 14.
10. Ciobanu and Light, "A New Geography", 64.
11. Paun, "Romanian Protests".
12. Boykoff, "Framing Dissent", 205.
13. Stefaan Walgrave and Jan Manssens, "The Making of The White March: The Mass Media as a Mobilizing Alternative to Movement Organizations", *Mobilization: An International Quarterly*. Vol. 5, No. 2 (2000): 217-239.
14. Mihailescu, "Zgomotul si Vocea", 16.
15. Walgrave and Manssens, "The Making of The White March".
16. Cosmin Pojoranu, "The Unexpected Romanians: Fighting Civic Apathy with Civic Energy", in *#rezist – Romania's 2017 anti-corruption protests: causes, development and implications*, ed. Ana Adi and Darren G. Lilleker (Berlin: Quadriga University of Applied Sciences, 2017), 47.
17. Dan Jurcan, "Protest in era digitala", *Sinteza*, March 2017.  
<http://revistasinteza.ro/protest-in-era-digitala/>.
18. Maria Corina Barbaros, "Fake News Claims: A Communication Strategy. Towards a Romanian Culture of Protests", in *#rezist – Romania's 2017 anti-corruption protests: causes, development and implications*, ed. Ana Adi and Darren G. Lilleker (Berlin: Quadriga University of Applied Sciences), 73.
19. Minodora Salcudean, "Jurnalismul in era post-truth. Consideratii conceptual-fenomenologice ale sintagmei fake-news", *Transilvania*, 9 (2018), 52.
20. Anca-Simina Martin and Simina-Maria Terian, "Stirile false: limite si perspective ale analizei lingvistice", *Revista Transilvania*, nr. 10 (2020), 72.
21. Barbaros, "Fake News Claims", 73-74.
22. Stela Giurgeanu, "Demonstratiile din Romania au dus cultura protestului la alt nivel" - interviu cu jurnalistul Nicolas Don, *Dilema veche*. no. 678/16-22 February 2017. Online: <https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/articol/demonstratiile-din-romania-au-dus-cultura-protestului-la-alt-nivel-interviu-cu-jurnalistul-nicolas-don%20>. Accessed February 2021.
23. Cristian Pantazi, "Patru minciuni despre proteste: Soros, Rusia, multinaționalele si Inaltele Porti", *HotNews.ro*, February 20, 2017. Online: <http://www.hotnews.ro/stiri-opinii-21622628-patru-minciuni-despre-proteste-soros-rusia-multinationalele-inaltele-porti.htm>. Accessed February 2021.
24. Cristian Pantazi, "Propaganda PSD despre mitingurile organizate de multinationale, bazata pe trei stiri false. De ce uraste PSD etica din corporatii", *HotNews.ro*, February 7, 2017. Online: <http://www.hotnews.ro/stiri-opinii-21594923-propaganda-psd-despre-mitingurile-organizate-multinationale-bazata-trei-stiri-false-uraste-psd-etica-din-corporatii.htm>. Accessed February 2021.
25. Iulia Bunea, "Capital.ro, scuze publice după o stare despre 'multinationalele' care isi pun angajatii sa protesteze", *Pagina de Media*, February 4, 2017. Online: <https://www.paginademedi.ro/2017/02/capitalro-scuze-publice-dupa-o-stire-despre-multinationalele-care-isi-pun-angajatii-sa-protesteze.htm>. Accessed February 2021.
26. danandronic.net, "Romanii trebuie sa stie adevarul! Iata de ce au scos multinationalele oamenii in strada! Acest secret arunca totul in aer", *danandronic.net*, 2017. <http://danandronic.net/romanii-trebuie-sa-stie-adevarul-iata-de-ce-au-scos-multinationalele-oamenii-in-strada-acest-secret-arunca-totul-in-aer-click-aici/>
27. Matei Nastase, "Furt grosolan de identitate. Jurnalistul Dan Andronic arata ca i s-a folosit ilegal numele pe internet. Ce masuri a luat", *Evenimentul zilei*, February 5, 2017. <http://evz.ro/numele-jurnalistului-dan-andronic-folosit-ilegal-pe-internet.html>

28. PH-online.ro, "Revolta la Yazaki! Angajatii, obligati sa iasa in strada sa protesteze impotriva Guvernului", February 3, 2017. <http://ph-online.ro/politica/item/82137-revolta-la-yazaki-angajatii-obligati-sa-iasa-in-strada-sa-protesteze-impotriva-guvernului>
29. Pojoranu, "The Unexpected Romanians", 47.

## Bibliography:

- Barbaros, Maria Corina. "Fake News Claims: A Communication Strategy. Towards a Romanian Culture of Protests". In *#rezist – Romania's 2017 anti-corruption protests: causes, development and implications*, ed. Ana Adi and Darren G. Lilleker, 73-77. Berlin: Quadriga University of Applied Sciences.
- Boykoff, Jules. "Framing Dissent: Mass-Media Coverage of the Global Justice Movement", *New Political Science*. Vol. 28, No 2 (2006): 201-228.
- Ciobanu, Cristian, and Duncan Light. "A New Geography of Protest in Bucharest." In *#rezist – Romania's 2017 anti-corruption protests: causes, development and implications*, ed. Ana Adi and Darren G. Lilleker, 63-67. Berlin: Quadriga University of Applied Sciences, 2017.
- Jasper, James M. *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Kielbowicz, Richard Burket, and Clifford Wayne Scherer, C. "The Role of the Press in the Dynamics of Social Movements", *Social Movements, Conflicts and Change*, No. 9 (1986): 71-96.
- Martin, Anca-Simina, and Simina-Maria Terian. "Stirile false: limite si perspective ale analizei lingvistice" [Fake News: Limits and Perspectives of Linguistic Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 72-77.
- Mihailescu, Vintila. "Zgomotul si Vocea. Cine sunteti Voi sa treceti peste Noi?" [The Noise and the Voice. Who are You to cross Us?]. In *#Rezist: proteste impotriva OUG 13/2017*. [*#Rezist: Protests against the Executive Ordinance 13/2017*], 13-17. Bucuresti: Curtea Veche Publishing, 2017.
- Pojoranu, Cosmin. "The Unexpected Romanians: Fighting Civic Apathy with Civic Energy". In *#rezist – Romania's 2017 anti-corruption protests: causes, development and implications*, ed. Ana Adi and Darren G. Lilleker, 43-50. Berlin: Quadriga University of Applied Sciences, 2017.
- Salcudean, Minodora. "Jurnalismul in era post-truth. Consideratii conceptual-fenomenologice ale sintagmei fake-news" [Journalism in the post-truth era. Conceptual-phenomenological considerations of the phrase fake-news]. *Transilvania*, 9 (2018): 49-54.
- Walgrave, Stefaan, and Jan Manssens. "The Making of The White March: The Mass Media as a Mobilizing Alternative to Movement Organizations", *Mobilization: An International Quarterly*. Vol. 5, No. 2 (2000): 217-239.

## Selected Online Resources:

- Bunea, Iulia. "Capital.ro, scuze publice după o stare despre 'multinationalele' care isi pun angajatii sa protesteze" [Capital.ro, Public Apologies after Publishing an Article about 'Multinationals' that Force their Employees to Protest], *Pagina de Media*, February 4, 2017. Online: <https://www.paginamedia.ro/2017/02/capitalro-scuze-publice-dupa-o-stire-despre-multinationalele-care-isi-pun-angajatii-sa-protesteze>.
- danandronic.net. "Romanii trebuie sa stie adevarul! Iata de ce au scos multinationalele oamenii in strada! Acest secret arunca totul in aer" [Romanians must know the Truth! Here's why the Multinationals sent their Employees to go out into the Streets! This Secret blows Everything up], *danandronic.net* (blog), 2017. Online: <http://danandronic.net/romanii-trebuie-sa-stie-adevarul-iata-de-ce-au-scos-multinationalele-oamenii-in-strada-acest-secret-arunca-totul-in-aer-click-aici/>.
- Giurgeanu, Stela. "Demonstratiile din Romania au dus cultura protestului la alt nivel" - interviu cu jurnalistul Nicolas Don. [Demonstrations in Romania took the Culture of Protest to another Level" - Interview with Journalist Nicolas Don]. *Dilema veche*. no. 678/16-22 February 2017. Online: <https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/articol/demonstratiile-din-romania-au-dus-cultura-protestului-la-alt-nivel-interviu-cu-jurnalistul-nicolas-don%20>.
- Jurcan, Dan. "Protest in era digitala" [Protest in the Digital Era]. *Sinteza*, March 2017. Online: <http://revistasinteza.ro/protest-in-era-digitala/>.
- Nastase, Matei. "Furt grosolan de identitate. Jurnalistul Dan Andronic arata ca i s-a folosit ilegal numele pe internet. Ce masuri a luat" [Crass Identity Theft: The Journalist Dan Andronic proves that his Name has been used illegally on the Internet. The Actions that he took], *Evenimentul zilei*, February 5, 2017. Online: <http://evz.ro/numele-jurnalistului-dan-andronic-folosit-ilegal-pe-internet.html>.
- Pantazi, Cristian. "Patru minciuni despre proteste: Soros, Rusia, multinationalele si Inaltele Porti" [Four Lies about Protests: Soros, Russia, Multinationals and High Portes], *HotNews.ro*, February 20, 2017. Online: <http://www.hotnews.ro/stiri-opinii->



21622628-patru-minciuni-despre-proteste-soros-rusia-multinationalele-inaltele-porti.htm.

Pantazi, Cristian. "Propaganda PSD despre mitingurile organizate de multinationale, bazata pe trei stiri false. De ce uraste PSD etica din corporatii" [PSD Propaganda about Protests organised by Multinationals, based on three Fake News. Why PSD hates Corporate's Ethic], *HotNews.ro*, February 7, 2017. Online: <http://www.hotnews.ro/stiri-opinii-21594923-propaganda-psd-despre-mitingurile-organizate-multinationale-bazata-trei-stiri-false-uraste-psd-etica-din-corporatii.htm>.

Paun, Ioana. "Romanian Protests: how Anti-Corruption Demonstration became an Artistic Spectacle". *The Calvert Journal*, March 17, 2017. Online: <http://www.calvertjournal.com/opinion/show/7841/romanian-anti-corruption-protests-spectacle>.

PH-online.ro. "Revolta la Yazaki! Angajatii, obligati sa iasa in strada sa protesteze impotriva Guvernului" [Riot at Yazaki! Employees forced to Protest Against Government], February 3, 2017. Online: <http://ph-online.ro/politica/item/82137-revolta-la-yazaki-angajatii-obligati-sa-iasa-in-strada-sa-protesteze-impotriva-guvernului.htm>.

# IMPORTANȚA GESTULUI CA MEDIATOR ȘI CREATOR DE SENS ÎN ARTA ACTORULUI: O PERSPECTIVĂ ISTORICĂ

---

**Elena IVANCA**

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Teatru și Film, Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj Napoca  
Babeș-Bolyai University, Faculty of Theater and Film, Gheorghe Dima Music Academy, Cluj Napoca  
Personal e-mail: elenaivanca@gmail.com

---

THE IMPORTANCE OF GESTURE AS MEDIATOR AND CREATOR OF MEANING: A HISTORICAL PERSPECTIVE

**Abstract:** In this article, I aim at defining the importance of gesture and movement in acting and actors' training. In doing so, I will analyze some of the historical perspectives on gestures to get to the latest theories in this field with the hope of answering some seemingly banal but actually vital questions about the role of gesture in acting and performance: what do we mean when we say an actor is also a good mover and how does “good” movement or gestures serve this art? What are the best-known training techniques that used gestures and movement to improve acting? Considered as a body movement most often voluntarily controlled by the actor, the gesture is performed in order to produce a meaning that is not necessarily dependent on the spoken text. The gesture, as we hope to demonstrate, should not only be seen as one of the most important non-verbal tools that an actor disposes of, but also a vehicle to deliver feeling, emotions and meaning.

**Keywords:** gesture, gestus, theatrical gesture, theatrical language, movement, dramatic representation, expression, acting, performance, poetic body, sign, signum.

**Citation suggestion:** Ivanca, Elena. “Importanța gestului ca mediator și creator de sens în arta actorului: o perspectivă istorică”. *Transilvania*, no. 3 (2021): 83-95.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.12>.



Metamorfozele gestului în arta teatrului se constituie într-un subiect fascinant de investigație, atât pentru cei care practică teatru, cât și pentru cei care îl gândesc. În istoria scrierilor despre teatru și a mărturisirilor cu privire la esența limbajului teatral, gestul ocupă o poziție privilegiată, deși nu întotdeauna explicit relevată. Extrem de nuanțat pentru explorarea limitelor și potențialităților din reprezentarea dramatică sau reprezentația scenică, el a fost pregnant introdus în polemicile și confruntările ideatice în teatru, cu precădere începând din modernitate încoace. Dacă secolele timpurii ale practicii și reflecției despre teatru surprind în mod voalat sau difuz problemele iscate de prezența gesticii, prezență confiscată în limitele unui discurs de natură filologică sau moralizatoare, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-

lea, ea începe să se manifeste incontestabil în poeticile teatrale definatorii ale modernității și postmodernității. Atenția noastră se va cristaliza așadar în orizontul de interogație și cugetare pornind de la Diderot și până la *performance*-ul contemporan, în scopul instalării gestului în rolul unui element fundamental al procesului teatral, ca mediator și creator de sens pentru tot ceea ce presupune munca individuală a actorului, în cadrul unui colectiv și în relație cu o audiență.

În anii recentți, gestul s-a bucurat de o atenție sporită în preocupările teoreticienilor. De exemplu, în dicționarul de teatru apărut în 1998, editat de către Patrice Pavis și Christine Shantz, gestică beneficiază de o serie de sugestii interpretative. Considerat drept o mișcare corporală cel mai adesea controlată în mod voluntar de



către actor, gestul este executat în scopul de a produce o semnificație care nu este în mod neapărat dependentă de textul vorbit. Acest statut lansează provocări imense, însă necesare, pentru actori, regizori și dramaturgi. Gestul văzut ca *expresie* explică faptul că fiecare moment istoric a configurat o concepție singulară despre gest care s-a dovedit de impact asupra stilurilor aferente de joc, exercitând o influență durabilă. Înțelegerea gestului sub forma de *expresie* este una de factură clasică, deoarece proiectează asupra acestuia virtuțile unui medium de expresie care facilitează externalizarea unui conținut psihic preexistent (precum emoția) prin intermediul corpului, mobilizat pentru comunicarea acestui conținut unui public. Pe de altă parte, conform aceleiași viziuni clasice, gestul este expresiv deoarece îl ajută pe actor să transmită natura emoțională a unei situații, prin aceasta valorificând funcția originală a gestului de înfrumusețare a actului artistic. În 1758, Diderot scria *Despre poezia dramatică*, subliniind faptul că în teatru este justificat ca un actor să recurgă uneori la mișcări, mai degrabă decât la cuvinte, pentru că ele apar firești pentru privitor. Acest tip de interpretare se sustrage de la o concepție psihologizantă potrivit căreia este posibil să fie stabilite relații de echivalență între emoții și formele lor vizuale sub raport gestual. Conform acesteia, gestul poate fi folosit drept intermediar între două sfere distincte: interioritatea/conștiința și exterioritatea/fizicalitate. Ca semne externe, vizibile ale corpului, privitorului îi este deschisă calea înțelegerii manifestărilor interioare ale sufletului personajului<sup>1</sup>.

Gestul însă nu este doar expresie, ci el este și *producție*. Din această perspectivă, teoreticianul detectează o reacție împotriva doctrinei expresioniste a gestului. Mai mult, insistența pe definirea gestualității ca producție se traduce prin anularea procedurii de comunicare a unui conținut preexistent, precum și abandonarea unui antagonism clasic între impresie și expresie<sup>2</sup>. Mizând pe emfaza gestuală, în formule de improvizatie sau experimentale, actorul produce semne și nu instrumentalizează gesturile exclusiv în direcția traducerii emoțiilor în forme vizibile. Grotowski vorbea despre necesitatea ideogramelor, prin care își exprima refuzul de a separa gândul de activitatea corporală sau intenția de materializare. Prin stimularea imaginației individuale, actorul poate ajunge la coagularea spontană a unor forme gesticulatorii, iar rezultatul final degajă o impresie de viu, posedând o logică particulară. Așadar, gestul se revelă simultan drept sursă și scop al muncii actorului.

Nu în ultimul rând, gestul activează o imagine corporală interioară<sup>3</sup> care îngreunează elaborarea unei descrieri precise. Singura modalitate de descifrare a gesticii, din această perspectivă, este cuprinsă în reîntoarcerea la o serie de opoziții, precum cea între tensiune și relaxare, viteză și lentoare, discontinuitate și fluiditate. Implicația acestui tip de interpretare a gestului, potrivit lui Pavis,

este că se recurge la un metalimbaj care nu are ca scop lămurirea relației gesticii cu vorbirea sau cu stilul de joc, deoarece ea rămâne captivă unui proiect inefabil de semnificare dramaturgică și scenică.

Relația dintre gest și cuvânt reprezintă unul dintre dualismele clasice existente în discursul teatral. Motivul își are rădăcinile în tradiția antropologică, așa cum este ea explicată, de exemplu, în următorul fragment din volumul despre gest și cuvânt al lui André Leroi-Gourhan: „[...] în comportamentul operațional al omului pot fi identificate trei planuri: primul este un plan profund care se referă la comportamente automate direct legate de natura sa biologică. Acest plan intervine doar ca un fond asupra căruia educația imprimă datele tradiției. Atitudinile corporale, comportamentul alimentar sau sexual se sprijină pe acest fond genetic în modalitățile puternic marcate de nuanțele etnice. Al doilea plan este cel al comportamentului mașinal care se referă la secvențele operaționale dobândite de experiență și educație, înscrise simultan în comportamentul gestic și limbaj, dar desfășurându-se într-o penumbră care nu este totuși automatism, deoarece orice întrerupere accidentală în desfășurarea procesului operațional face să intervină confruntarea la nivelul simbolurilor limbajului și să se treacă la planul al treilea. Acesta din urmă este cel al comportamentului lucid, asupra căruia intervine în mod hotărâtor limbajul, conducând fie la repararea unei rupturi accidentale în desfășurarea acțiunii, sau la crearea unor secvențe operaționale noi.”<sup>4</sup>. Cele trei planuri se întrepătrund funcție de mediul social în care trăiește individul, generând paliere distincte de comportament. Alături de atitudini și comportament, gesturile construiesc o punte de legătură între individ și comunitate care nu este amenințată de schimbările ce pot interveni în existența acestora: „Gesturile, atitudinile, maniera de comportament în banal și cotidian, constituie secțiunea de legătură cu grupul social originar, de care individul nu se eliberează niciodată complet atunci când e transplantat într-o clasă diferită sau în altă etnie”<sup>5</sup>. Relația dintre gest și cuvânt structurează de cele mai multe ori reflecția despre gest ca mediator de sens. Această relație se întinde pe o complexă istorie a civilizației europene, conform analizei lui Jean-Claude Schmitt din volumul său *Rațiunea gesturilor în Occidentul medieval*. Deși obiectul acestuia vizează o perioadă timpurie, observațiile pertinente aduse de către istoric vorbesc în numele unor raporturi polivalente la nivel simbolic, politic și religios între domeniul gesticii și cel al rostirii. Examinând felul în care asumarea unor gesturi mențineau și amplificau rețele de structurare a puterii în Evul Mediu, Jean-Claude Schmitt precizează: „Mai bine decât scrisul, gesturile angajează întreaga persoană; ele asigură un contact fizic între persoane sau cu obiectele, încărcate ele însele cu o înaltă valoare simbolică [...] În acest fel, ele permit transmiterea unor puteri politice sau religioase care sunt fundamentul coeziunii sociale,

ele fac cunoscută în mod public forța acestor puteri, le modelează imaginea vie”<sup>6</sup>. Gesturile sunt investite cu putere de semnificare a raporturilor dintre rege și supuși, menținând vie o doctrină a autorității condensată vizual în formule gestuale descifrabile. Mulți istorici provenind din diverse domenii, precum literatura, arta sau dreptul nu au putut rezista tentației de a elabora tipologii de expresie gestuală, prin care semnificația conținută într-o anumită formă este privilegiată. Astfel, regăsim gesturi care se traduc prin ceremoniale de salut, de concediere, de întâmpinare, gesturi rituale de doliu sau jelire. Aceste tipologii sunt trecute prin filtrul unor întrebări succesive referitoare la agenții care efectuau gesturi, precum și cei care le gândeau, judecau, interpretau sau clasau. Acestora li se adaugă nevoia de a găsi un răspuns cu privire la posibilele teorii ale gestului și identitatea celor care le emiteau, precum și interesul pentru stabilirea modelelor culturale și a atitudinilor privitoare la corp care le influențau. Pe baza acestor răspunsuri, istoricul este îndreptățit să reliefeze raporturile sociale care au fost exprimate prin formele vizuale, conturând un program de detectare a straturilor ideologice ce va fi cu asiduitate frecventat și de Brecht și cei care au fost influențați de el.

Codificarea socială nu este singura caracteristică a istoriei gesturilor. Așa cum observam anterior în dicționarul editat de către Pavis, dimensiunea de *expresie* a gestului manifestă, la rândul ei, o istoricitate de anvergură. Tema gestului ca *expresie* a mișcărilor interioare ale sufletului, a sentimentelor sau a vieții morale a individului traversează istoria veche a Europei occidentale. De-a lungul acesteia, descoperă Schmitt, gesturile sunt socotite a exprima realitățile ascunse, *interiorul* persoanei, sufletul, viciile și virtuțile sale. De aceea, prescripții referitoare la gestică adecvată pentru exprimarea unei interiorități virtuoză au apărut încă de la început. Astfel, se conturează ceea ce istoricii au numit „disciplina” gesturilor, al cărei scop ținea către găsirea și reglementarea modalităților prin care *exteriorul* corpului putea contribui la remodelarea ființei interioare a individului. Aceste eforturi de remodelare au acordat o atenție privilegiată părților considerate drept cele mai expresive ale corpului, precum fața și privirea (în Evul Mediu desemnate prin același cuvânt, *vultus*), dar și mâinile, capabile să „vorbească” aproape la fel de limpede precum cuvântul rostit.

Derivatele gestului, precum *gestus*, *gesta* sau *gesticulatio* trimit către senzori distincte. De exemplu, în Evul Mediu, *gesticulatio* era privită drept o noțiune cu o conotație negativă față de cea pozitivă a *gestus*-ului. Explicația oferită de Schmitt se referă la faptul că „gesticulările” cuprindeau gesturile percepute în cheie negativă ca semne ale dezordinii, vanității, păcatului și dezmațului. Perechea *gestus* – *gesticulatio* este menită să illustreze antagonismul dintre ordine și dezordine în peisajul mental al gesturilor medievale<sup>7</sup>. Acest aspect dezvăluie

în plus miza serioasă conținută în gest, deoarece el putea fi instrumentalizat și supus unui mecanism de control, putând suferi corecturi, reformări, în scopul de a fi legitimat și dotat cu sens și utilitate ideologică și socială<sup>8</sup>, demonstrând perpetuarea activă a unei „rațiuni a gesturilor”.

În volumul lui Jean-Claude Schmitt despre această „rațiune” gestică, regăsim observații sugestive pentru continuitatea de interpretare a gesturilor începând din Evul Mediu și continuând până în contemporaneitate. Mai precis, istoricul subliniază dimensiunea morală atașată noțiunii de *gestus* care a dominat gândirea medievală, însă această dimensiune era nemijlocit însoțită de capacitatea acestuia de a semnifica. În acest sens, e interesant să remarcăm că limbajul medieval conține și noțiunea de *signum*, a cărei importanță era recunoscută în cultura Occidentului medieval. *Signum* era menit să includă semne mai mult sau mai puțin codificate ale capului sau ale mâinii, însoțite sau nu de cuvânt. Mai mult, el se referă și la gesturi care inconștient pot fi purtătoare de sens într-o relație interpersonală de comunicare, precum un dialog sau un ritual. Ele pot fi și simboluri ale unui rang social, ale unei demnități sau ale unei puteri. Totuși, sensul cel mai pregnant dat pentru *signum* puncta calitatea acestuia de a reprezenta un semn eficace, capabil să transforme cu adevărat oamenii și lucrurile. De aceea, concludă istoricul, este legitim să semnalăm o „eficacitate simbolică”<sup>9</sup> a gesturilor, cuprinzând condițiile de posibilitate și legitimitate a acestora, dar și raporturile întreținute cu zona oralității.

Pornind de la gest, ajungem în câmpul de investigație al corpului și a mișcării. Deși ne vom opri asupra acestor aspecte, cu precădere așa cum sunt ele atinse de către gânditorii moderni ai teatrului, ele se regăsesc încă în zorii istoriei ideilor europene, în operele lui Platon și Aristotel. Conform acestora, există o dependență clară a gestualității umane față de mișcarea cosmică, cu alte cuvinte, ea nu poate fi gândită separat de mișcarea universului. Așa cum cosmosul influențează viețile oamenilor, în mod similar, sufletul exercită un impact asupra mișcărilor trupului. Aceste idei sunt expuse de Platon în *Timaios* și *Legile*. Aristotel atinge la rândul său subiectul mișcării, expus în tratatul său *Despre mișcarea animalelor*. Pentru ca mișcarea să fie posibilă este mai întâi nevoie să existe un punct de sprijin imobil, în cazul omului, articulațiile jucând un rol decisiv. Concepțiile aristotelice sunt reluate și modificate ulterior în volume precum *Istoria naturală* a lui Pliniu, *Problemele naturii* de Seneca și *Despre natura lucrurilor* de Lucrețiu. În toate acestea, partea corpului care beneficiază de stima cea mai ridicată este mâna, prin faptul că posedă funcții multiple, dovedind superioritatea omului față de specia animală<sup>10</sup>. Augustin va aborda de asemenea subiectul gestului, exprimându-și credința că semnele gestuale nu aparțin lumii naturale, în disconcordanță cu viziunea lui Quintilian care prevedea că ele vorbesc în



numele unui limbaj universal al umanității. În distincția operată de către Augustin între un semn natural și semn convențional apare exemplul actorilor și a semnelor produse de către aceștia în teatru: „[...] la începuturi, un crainic anunța oamenii din Cartagina ceea ce dansatorul voia să exprime; mulți bătrâni își amintesc încă acest detaliu și noi i-am auzit povestindu-l. Trebuie să credem aceasta, pentru că astăzi chiar, atunci când cineva vine la teatru fără a fi inițiat în asemenea copilării, în zadar își concentrează toată atenția dacă nu învață de la un altul semnificația gesturilor actorilor. Cu toate acestea, toată lumea caută o anumită asemănare în modul său de semnificare, astfel ca semnele înseși să reproducă pe cât posibil lucrul semnificat. Însă, cum un lucru se poate asemana cu altul în multe feluri, astfel de semne nu pot avea, la oameni, un sens determinat decât dacă li se adaugă un asentiment unanim”<sup>11</sup>. Tensiunea punctată de către Augustin se referă la dualitatea semnului gestual, pe de o parte, posedând o semnificație precisă într-un timp istoric concret, imposibil de descifrat în absența unei educații preexistente, pe de altă parte, el manifestând o aparență mimetică seducătoare care îl angajează pe privitor într-un proces de identificare a asemănărilor cu alte categorii de semne. Povestitorii de istorii prin intermediul gesturilor erau histrionii, criticați adesea. Potrivit lui Isidor de Sevilla ei „[...] sunt cei care, gătiți cu haine femeiești, imitau gesturile femeilor nerușinate: de asemenea, ei înfățișau, dansând, întâmplările și faptele vitejești”<sup>12</sup>. Gesturile exagerate, excesive, asociate cu categorii sociale prost văzute erau condamnate, trădând o teamă de gestualitate și dezaprobare a mimesis-ului. Gestul imitativ este vehement criticat, el fiind considerat o manifestare a voinței diavolului, deoarece imitația reprezenta un act de viclenie, iar cei care se angajau pe acest drum simulau o stare socială sau o profesiune pe care nu o practicau, derutând cetățenii. Jean-Claude Schmitt concludă, referitor la această critică adusă gestului de imitație în felul următor: „Dacă funcția gestului bun este aceea de a exprima în afara corpului, sub privirea oamenilor, interiorul ascuns al omului, gestul diabolic este modelul gestului simulator, care arată ceea ce nu există cu adevărat.[...] Din acest gen, histrionii își fac o profesiune. Simularea este pentru gest ceea ce minciuna este pentru cuvânt”<sup>13</sup>.

Fundalul pe care se proiectează frecvent polemicile referitoare la gestică este cel al confruntării dintre cuvânt și expresie fizică. În acest sens, rămâne faimoasă poziția lui Artaud, preocupat în cel mai înalt grad să restaureze o dimensiunea spirituală și autentică a spectacolului prin depășirea formulelor teatrului burghez, realist sau naturalist, prin apelul la o reprezentare coordonată pe principiul gestual, non-analitic, deschizător de sensuri multiple. Monique Borie dedică numeroase rânduri analizei acestei vehemente artaudiene orientată către anihilarea discursului și a unei oralități ce castrează: „Procesul intentat scrisului în teatru ia amploare în

*Teatrul și dublul său*, ca denunțare a unei anumite utilizări a cuvântului. Semn închis, univoc, jucând pe un singur plan de semnificație – așa arată cuvântul care reprezintă, pentru Artaud, produsul cel mai pur al unei gândiri analitice și separatoare. Pe el vrea să-l izgonească din teatru”<sup>14</sup>. Propunerea de reintegrare într-un ciclu natural și spiritual al reprezentății teatrale vizează recursul la gest și corp, corp al actorului, dar și corp al spectatorului: „Tocmai prezența corpului actorului – și oralitatea vocii sale, încărcată de energiile cuvântului rostit – și prezența corpului spectatorului, a simțurilor lui, a organismului său în care poate fi trezită o vibrație sunt cele care vor face din teatru, așa cum voia Artaud, locul privilegiat al bătăliei cu o cultură a scrisului, spațiul îngrădirilor doborâte”<sup>15</sup>.

În acest sens, remarcăm că gestul este însărcinat cu misiunea de restaurare a unei eficacități magice. Totuși, această eficacitate nu ține cont neapărat de preferința unică fie pentru gest fie pentru cuvânt, ci ea depinde de forța de transformare în sens fenomenologic. Dacă gestul poate fi considerat drept limbaj, la fel și cuvântul reprezintă un act. Ambele au capacitatea de a crea și de a genera metamorfoze, iar eficacitatea lor se măsoară funcție de gradul de formalizare posedat. Unul dintre gânditorii cei mai apreciați în domeniul raporturilor dintre gest și cuvânt a fost Marcel Mauss care a subliniat apropierea dintre cei doi termeni plasați antagonic în contextul societăților tradiționale: „Formulele și gesturile sunt ritmate, cadentate. Nu sunt simple cuvinte și simple acte, sunt poezii, cânturi și mime. Și în unele, și în celălalte există același element colectiv: ritmul, unisonul, repetiția, împinsă uneori până la limite incredibile pentru noi. Astfel încât noțiunea de eficacitate trebuie legată de existența acestei credințe în efectul ritmurilor, adică în efectul cuvintelor și gesturilor nu naturale, ci formalizate”<sup>16</sup>.

O problemă însemnată cu care se confruntă cercetătorii gestului se referă la dificultatea de a trasa granițe între teritoriul non-gestului de cel al gestualității pure. În acest sens, acordul stabilit punctează faptul că este nevoie mereu de un nivel de voluntarism implicat în manifestarea gestuală, în sensul că reacțiile aparute din senin, precum izbucnirea bruscă în râs sau plâns nu constituie neapărat simptome gestic. Faptul că oamenii gesticulează adesea atunci când se angajează în acte verbale de comunicare, sau că abordează posturi corporale în funcție de nevoia de persuasiune sau distanțare într-o situație anume îngreunează delimitarea exactă a barierelor între gest și non-gest. Cum am menționat la început, gestul este simultan văzut drept expresie și producție, tradus fiind ca o mișcare voluntară a corpului cu valențe expresive și semantice.

În istoria culturii europene, gestul a constituit un punct real de interes începând încă din Antichitate. Quintilian l-a tratat sistematic, iar importanța lui a fost recunoscută în Evul Mediu. Tratate dedicate

gestului încep să apară la începutul secolului XVII și un interes filozofic amplu se dezvoltă în Franța secolului XVIII, studiul gestului fiind apreciat pentru faptul că putea releva detalii despre natura gândului sau despre originea cuvântului, dar și pentru că putea forma o bază pentru un limbaj universal. Autorii din secolul XIX au abordat gestică prin prisma sondării naturii proceselor simbolice, animați deopotrivă de nevoia de clarificare a problemelor legate de originea limbajului. În secolul XX, gestul nu reprezintă un obiect de studiu preponderent în câmpul științelor umane, în ciuda interesului pentru comunicarea nonverbală dezvoltat o dată cu anii '50. În anii recenti, gestul a fost considerat drept relevant în incursiunile teoretice legate de cogniție, achiziția lingvistică sau procesele conversaționale. Gestul este proiectat pe fundalul rolului său în conversație, subliniindu-se aspectele sale comunicative și semiotice.

Prin gestică, oamenii uzitează un mod de expresie menit să facă vizibil ceea ce este semnat prin rostire. De exemplu, procesul este frecvent descris prin mișcarea mâinilor ca și cum ele ar schița forme în aer, dar și prin folosirea părților corpului ca modele pentru lucruri. Cei care vorbesc pot să arate către lucruri, persoane, locații, indicând toate acestea drept referenți. Aceste expresii vizibile pot fi aplicate atât în reprezentarea realității literale, prin prezentarea unor imagini care să corespundă unor idei abstracte, cât și pentru evidențierea faptului că ideile abstracte pot fi aruncate și localizate în spațiu.

În același timp, gesturile sunt considerate drept indici invizibili pentru evidențierea etapelor succesive ale logicii sau structurii unui discurs. Mișcările ritmice simple ale mâinii marchează contrastiv informația în contextul discursiv. Într-o cuvântare narativă, gesturile sunt menite să indice legăturile logice între părțile ei componente. Pe de altă parte, un gest poate simultan să contracareze ceea ce este spus, reliefând substraturile ascunse, realitatea secundă, dincolo de cuvânt.

Uneori, cel care folosește gesturi în timp ce vorbește, o face în virtutea unei nevoi subconștiente de auto-clarificare, nu neapărat din dorința de a asigura fluidizarea comunicării și receptării de către partener a unui mesaj distinct. În acest sens, gesturile ce apar spontan, nestandardizate, nu sunt transmițătoare de informație clară receptorului, dar ele suplinesc nevoia emițătorului de a se poziționa stabil față de propriul act de comunicare. Gesturile sunt capabile să ajute acțiunea de formulare verbală, pentru că îl sprijină pe producătorul rostirii să parcurgă cu succes drumul de la ideile abstracte localizate în interiorul său la dorința de a le „vorbi”.

Cercetătorii gestului insistă că nu e recomandată lansarea într-o generalizare simplistă a gesturilor și a modurilor în care ele sunt activate în cadrul conversației. Împreună cu discursul, gesturile constituie o resursă valabilă pentru construirea unor unități de acțiune, prin

care o conversație prinde viață. Teoreticienii gestului sunt preocupați să decupeze proprietățile specifice ale gestului ca medium expresiv. Ele sunt o formă de acțiune fizică și pot folosi ca mijloace de reprezentare vizuală a lucrurilor, pe fundalul conversației ca proces multimedial.

Unii cercetători susțin ipoteza conform căreia se poate vorbi de o „morfologie a gesturilor”<sup>17</sup>. Argumentul pornește de la observația că expresiile gestuale sunt construite până la un punct dintr-un repertoriu de trăsături componente care dețin semnificații stabile și într-un grad ridicat abstractizate. Totuși, este important să fie întreprinse comparații între diverse culturi și limbaje, ele fiind capabile să releve dacă dependența între o formă gestuală și semnificația atașată rezultă dintr-o tradiție socială sau dintr-o invenție paralelă.

Economia comunicării poate să fie delimitată de circumstanțe în care gestul nu deține o valoare primă, însă el se dovedește extrem de eficient în transmiterea unor informații precise. Astfel, formulele gestuale pot fi împărtășite de către membrii unei comunități. Dacă circumstanțele ce determină ca vorbirea să fie imposibilă sau dificilă intră în sfera rutinei, atunci gestul poate fi folosit ca înlocuitor care trece rapid printr-un proces de codificare și se poate ulterior transforma într-un sistem gestual. Această ipoteză a fost demonstrată pe cale experimentală<sup>18</sup>. Când subiecților li s-a cerut să spună povești sau să descrie ceva exclusiv prin intermediul gesturilor, ei au fost capabili să realizeze această cerință în timpul relativ scurt al unei ședințe, prin stabilirea unui vocabular gestual stabil. Gesturile care au fost elaborate în momentul invenției, ulterior au fost supuse unui proces de abreviere și stilizare. Așadar, un moment inițial de intuiție gestuală, prin repetiție și recunoaștere din partea membrilor unei comunități, ajunge să se prezinte sub forma unui catalizator sistemic, capabil să genereze un sistem de inter-relaționare coerent și ușor de apropiat de utilizatorii săi.

În spații în care discursul nu este activ ca bază de rutină pentru desfășurarea activităților, sistemele gestuale intervin, caracterizate fiind de o eficiență considerabilă. De exemplu, în unele ordine monastice europene, în care rostirea este interzisă pe motive religioase, în situații cotidiene, este permis totuși recursul la un vocabular oficial de gesturi esențiale. Cele mai complexe versiuni ale unor asemenea sisteme se regăsesc chiar și la comunitățile de australieni aborigeni, în cadrul cărora se obișnuiește ca femeile să înceteze să vorbească pentru perioade extinse de timp, uneori chiar pentru mai mult de un an. Între femeile acestei societăți circulă însă limbaje alternative de semne deosebit de plurivalente care îndeplinesc toate funcțiile limbajului vorbit.

Să aducem câteva precizări pe marginea dinamicii dintre *reprezentare* și *reprezentare*, pornind de la premisa că gestul nu poate deveni *gest teatral*, decât în măsura în care este plasat fie într-o tradiție livrescă, fie în



orizontul manifestărilor scenice. Perechea conceptuală *reprezentare/ reprezentație* reflectă, în înțelegerea modernă a fenomenului de teatru, această pendulare teoretică neobosită între teatrul ca text și teatrul ca spectacol. Conceptul de *reprezentare* a constituit un prim câmp de atracție magnetică pentru teoreticienii dramei, iar din perspectivă cultural-ierarhică, el se găsește pe o poziție privilegiată în raport cu cel de *reprezentație*. Întreaga istorie a teatrului este permanent marcată de tensiunea dintre spațiul textului și spațiul în care acest text este propulsat, nenumărate argumente fiind elaborate pentru a justifica fie întâietatea textului, în dauna spectacolului, fie integritatea celui din urmă, inalienabilă și creatoare.

Legitimarea artei dramatice în tradiția literară a reprezentat o etapă esențială a istoriei gestului în teatru. Dacă uneori acest conținut-*reprezentare* este laudat pentru virtuțile lui etice, pe de altă parte, transformarea lui în vizibil prin *reprezentație* este adesea întâmpinată cu scepticism și ironie. De exemplu, Coleridge protestează împotriva deformațiilor suferite de „traducerea” scenică a textului dramatic și își expune deschis oroarea și dezgustul în fața a ceea ce el percepe drept vulgarizare a unui conținut moral sofisticat și estetic ce caracterizează marile capodopere ale dramaturgiei. Reprezentația nu este considerată decât sub unghi negativ, de antipatie, de respingere categorică, deoarece ea îi neagă spectatorului plăcerea intimă de descifrare a conținutului original prin exhibarea mult prea evidentă și grotescă a resorturilor tragice sau comice. „Arta actorului” nu este deloc apreciată de către poet, ea fiind excesiv tributară unor convenții caraghioase, exagerate sau ridicole de interpretare și joc. Totuși, reprezentația conține potențialul de a se dovedi o forță pozitivă pentru audiență. Ca formă de artă, consideră Coleridge, dramaturgia are mai mult potențial decât poezia pentru faptul că punerea ei în scenă îi conferă actualitate, ca și cum ar fi o nouă specie a experienței reale.

*Cuvântul dincolo și dincoace de aparențe* se constituie într-un alt subcapitol al acestei prime părți. În acest sens, este invocată figura lui Keir Elam care consideră că *teatrul* subsumează o serie de fenomene complexe asociate cu tranzacția actor-spectator, mai precis, cu producția și comunicarea mesajului prin spectacol și sistemele care îl alimentează. Pe de altă parte, *drama* se constituie într-un mod de ficțiune proiectat pentru reprezentarea scenică și construită conform unor convenții dramatice particulare. Martin Esslin plasează teatrul în contextul altor concepte, precum jocul, ritualul și spectacolul, cu scopul de a identifica calitatea-cheie a teatrului.

Pe linia vizionară a lui Nietzsche și în contextul unei critici a naturalismului, regăsim figura lui Artaud, ale cărui reflecții ne ajută de asemenea la descifrarea rolului catalizator pe care gestul îl are în medierea și crearea de sens în reprezentație. Artaud este cât se poate de

transparent atunci când militează pentru o anihilare cvasi-totală a cuvântului din cadrul exercițiului teatral, susținând că locul dialogului se află în cărți, nu pe scenă. Dialogului, Artaud îi opune poezia, care are un spirit anarhic și care are menirea de a chestiona fundamentele aparent obiective ale obiectelor și formelor naturale. Acest tip de poezie nu e neapărat verbală, cât mai degrabă spațială. Spațialitatea introdusă prin acțiuni gestuale este valorizată pozitiv, prin contrast cu spațialitatea demodată a trucurilor de decor ale teatrului burghez, atât de vehement condamnat de către Artaud.

În relația dintre logos-spațiu-timp pe care o invocăm la finalul primei părți a lucrării, vom aduce precizări legate de un aspect proeminent al spectacolului, mai precis, cel al *prezenței* actorului pe scenă. Joseph Chaikin, în volumul *Prezența actorului* apărut în 1972 declară că prezența este „o calitate oferită unora și absentă la alții”<sup>19</sup>, în sensul că doar unii actori se nasc cu darul de a actualiza momentul textual al piesei. Cu toate acestea, prezența rezultă și dintr-un comportament particular al actorului, deoarece acesta „își oferă vocea și corpul unui material care a fost pe deplin înțeles și înzestrat cu semnificație: adică, înainte de a se imbarca la drumul său ca actor, el a ajuns la un acord plin de semnificații cu principalele intenții ale textului. În acest act de echilibrare a abandonului și a controlului, a inteligenței și a inocenței, constă reprezentația lui remarcabilă”<sup>20</sup>.

Michael Vanden Heuvel sugerează că se poate detecta o concordanță între prezența actorului și ideea că există ceva mai larg și abstract, un ideal al Prezenței. Potențialul ideatic al prezenței constă în capacitatea actorului de a capta și de a reprezenta spontan totalitatea realului, făcându-l accesibil spectatorului. Reușind să înțeleagă nivelurile intuitive de profunzime ale ființei și să creeze și exprime astfel captarea realității, actorul devine paradigma sinelui autentic ideal<sup>21</sup>. Abilitatea celui care joacă rezidă într-o combinație de tehnici fizice și iluzia generată de acesta, iar corpul disciplinat posedă o aură ce nu va rămâne nesesizată de către audiență.

De la aceste remarci concentrate cu precădere asupra relației dintre text și reprezentarea scenică, să trecem la nuanțarea problematicii gestuale în relație cu concepte precum cel de mișcare, corporalitate, dar și cu cele derivate din istoria tradițiilor teatrale, precum cel de realism și teatralitate. În plus, gestul va fi acompaniat de reflecții pe marginea *gestus*-ului brechtian, dar și a implicațiilor pe care teoriile lui Brecht le instituie pentru producția ulterioară de teatru.

Teatrul interacționează cu tendințele, preceptele, canonul cultural al unei perioade istorice și alege deliberat sau neintenționat să se plaseze într-un raport de complementaritate sau de opoziție față de acestea. Pentru Jan Bremmer și Herman Roodenburg, corpul uman poate fi investigat similar cu un document istoric. Mai mult, merită subliniată tradiția retoricii romane clasice care oferă abundant lămuriri despre gesturile

adevurate de persuasiune, aruncând lumină asupra raporturilor dintre sfera oratoriei și cea a teatrului. Potrivit lui Fritz Graf, este necesar pentru cercetător ca acesta să pornească de la faptul că în antrenamentul retoric, nu doar invenția, compoziția și stilul erau predate, ci și *actio* sau *hupokrisis* – referindu-se la felul de redare a discursului, incluzând aparatul de gesturi potrivite<sup>22</sup>. Mai mult, oratorul trebuia să fie înzestrat nu doar cu calitățile avocatului, filozofului sau poetului, ci trebuia să se apropie cât mai mult posibil de actorul de teatru.

Din textele lui Quintilian despre gest și retorică, se desprinde o trăsătură crucială: gesturile retorilor erau la fel de convenționale ca cele ale actorilor, de aceea rămâne dificil de trasat o demarcație precisă între cele două categorii. Trecând de la Antichitate la epoca Renașterii, discuția despre gest capătă valențe noi influențate de tratatele la modă despre curteanul ideal și posturile elegante ale acestuia. Renașterea a fost martora unei creșteri vizibile de interes, pe de o parte, pentru vocabularul limbajului gestual (exemplificat prin tentativa lui Bonifacio de a compila un dicționar istoric), pe de altă parte, pentru „gramatica” acestuia (în sensul stabilirii regulilor exprimării corecte) și a dialectelor ei diverse.

De la perspectiva culturală asupra gestului, trecem la subcapitolul următor, organizat în jurul ramificațiilor semiotice ale gestului și procesului teatral. Semnele iconice, deictice și simbolice care îndeplinesc funcția de relaționare între semnificanți și semnificați vor fi abordate în cadrul acestuia. De la semiotica aplicată limbajului teatral și implicit gestului, vom continua să punctăm interacțiunea acestuia cu conceptele de mișcare și ritual, insistând mai ales asupra viziunii artaudiene. Gestul, mișcarea, ritualul sunt incluse într-o triadă cu potențial crucial de descătușare a unei arte copleșite de propria tradiție, de propria teatralitate. Dacă spațiul fix sau semi-fix are în mod tradițional legături strânse cu codurile picturale, spațiul informal se referă în mod direct la cel mai dinamic aspect al discursului teatral, anume mișcarea corpului pe scenă. Componentele kinetice ale mișcării scenice, gesturile, expresiile faciale, posturile intră așadar în atenție. În special gestul este valorizat ca element teatral suprem, în defavoarea limbajului chiar. Artaud a visat la un „limbaj teatral pur” eliberat de tirania discursului verbal.

Regizorul rus Vsevolod Meyerhold a dezvoltat un sistem de joc bazat pe premisa că „orice artă este organizarea materialului” și în particular în teatru, actorul este „în același timp materialul și organizatorul acestuia”<sup>23</sup>. El a propus termenul de „biomecanică” așa cum se aplică la arta actorului și l-a folosit în principal ca instrument de predare sau ca mijloc de atingere a unui scop. Meyerhold a antrenat trupa sa de actori printr-o varietate de exerciții și strategii fizice menite să consolideze echilibrul, controlul și abilitatea expresivă

ca instrument de a juca. Convingerea acestuia era că arta nu reprezintă o imitație a vieții ci a adevărului dramatic din aceasta. În viziunea lui, arta trebuie să fie un proces conștient, iar actorul este responsabil să facă alegeri referitoare la modul prin care intenția lui poate fi optim reprezentată. Actorul este în același timp organizatorul materialului și materialul însuși. Pentru Meyerhold, corpul este o mașină, iar actorul, un mașinist.

Tehnica dezvoltată de Mihail Cehov, un alt elev al lui Stanislavski, este concentrată la rândul ei pe reglarea raporturilor dintre emoție, intenție și execuție fizică pe care actorul trebuie să o stăpânească, în vederea coagulării personajului verosimil și vibrant. Dar în timp ce Meyerhold investeste în conceptul de „biomecanică”, Cehov nuantează gândirea despre suflet, spirit, senzație și corp și modurile în care acestea se informează reciproc. De aceea, pentru el, gestul este fundamental un gest psihologic, iar inima actorului este capabilă să gândească, astfel încât granițele dintre rațiune și sentiment pot fi eludate. Alteori, mișcarea este invizibilă și penetrează direct sufletul spectatorului, precum în cazul senzațiilor care traversează scena. Dar ea este totuși mișcare, chiar dacă actorul nu se mișcă în mod vizibil. Asta se întâmplă pentru că în fiecare moment actorul „radiază”. Când stă, actorul nu este o statuie imobilă, ci el dă viață acelei forme. Actorul trăiește spațiul, iar pauzele sunt încărcate cu impulsuri imaginative mai bogate decât orice ar putea fi redat de memorie.

Figurile inovatoare ale modernității în teatru au criticat teatralitatea excesivă și convenționalitatea scenică. În opoziție, sunt reliefate proprietățile eliberatoare ale unui teatru gestual care să amintească de impactul ritualului, atât asupra producătorilor, cât și asupra receptorilor. Dacă în ritual ne confruntăm cu o fixitate de semne care poate fi duplicată și repetată, în teatru avem de a face cu o examinare deschisă a semnelor ce își păstrează distanța față de ritual în ireversibilele fracturi ale istoriei.

De la mișcare și ritual, vom porni mai departe în investigarea gestului pe fundalul doctrinelor de realism și teatralitate care au bătuit polemicile moderne ce au inclus subiectul gestului. În acest sens, ne vom referi la Gordon Craig, adept al teatrului de esență regizorală și preocupat de demolarea dogmei teatrului pur literar. Teatralitatea pură constituie miza supremă în viziunea lui Craig. În acest punct, menționăm și critica teatrului bazat pe principii aristotelice ce a rămas celebră în formulările lui Artaud. Spre deosebire de Brecht, Artaud nu s-a considerat niciodată pe deplin un „anti-aristotelician”. Mai degrabă, tradiția de care a vrut să se distanțeze era tradiția teatrală modernă care s-a dezvoltat în Occident începând cu Renașterea, un teatru condamnat mai ales din cauză că era *psihologic*. În *Poetica*, Aristotel este inechivoc atunci când insistă că nu personajul, ci acțiunea articulată într-un scenariu narativ este elementul decisiv în tragedie.



Artaud nu își propune să elimine sau să abandoneze total reprezentarea în favoarea reprezentației. Totuși, el insistă că „ceea ce e reprezentat” nu mai poate domina practica teatrală. Această dominație, a cărei justificare teoretică pornește de la Aristotel, atrage după sine ridicarea personajului și a reprezentării sale la statutul de obiect teatral predominant. Deși acest focus asupra personajului tinde să definească teatrul post-Reformă în Occident, el este la fel de alienant atât pentru adeptul lui Aristotel cât și pentru Artaud. În ciuda atacului asupra discursului verbal, Artaud nu visează să excludă limbajul ca atare din teatru, ci mai mult, să îi redea capacitatea de a semnifica, pe scurt, virtualitatea. Pentru a reuși, tirania mesajului trebuie suplinită printr-un limbaj de semnificare: un limbaj, mai presus de toate al gestului, intonației, atitudinii și mișcării, dar fără un mesaj identificabil sau scop vizibil.

Partea a doua continuă cu lămurirea problemelor iscate în jurul gesticii raportată la sfera corporalității. Schimburile de semnificații între gest și corporalitate se înscriu, la rândul lor, într-un circuit al istoriei ideilor despre corp în Europa modernă, de o amplitudine consistentă. Între secolele XVII – XVIII, istoricii de artă și ai teatrului au reliefat conceptul de „elocvență a corpului”, pe fundalul dictonului de „imitare a naturii”<sup>24</sup>. Această imitare a naturii însemna, mai precis, studiul și reprezentarea pasiunilor sufletului, ca justificare pentru existența și finalitatea artei.

O contribuție faimoasă în ceea ce privește istoricitatea simbolismului gestual este adusă de sociologul Norbert Elias care a argumentat că, la începutul Europei moderne, s-a conturat o inhibiție graduală a impulsurilor corporale, accentuându-se un sentiment de rușine cu privire la funcțiile fizice și articulându-se o grijă intensificată de a stăpâni sau înfrâna expresia emoției. Această interdependență dintre corp și mecanismele sociale va fi abordată și de către Brecht în viziunea sa critică asupra artei actorului, în general, și a gesticii, în particular.

George Banu explică în volumul său *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, cum actorul brookian aspiră la depășirea cotidianului, prin intermediul unui corp în aparență obișnuit, dar încărcat de energie. Excepția este evitată cu îndârjire de către regizor, deoarece ea ar trăda intenția de a înfățișa un model exemplar al cărei efect ultim ar consta în alienarea spectatorului. Corporalitatea se răsfrânge și asupra discuției pe marginea figurii lui Robert Wilson și a preferinței acestuia pentru exprimarea prin dans. Reprezentând arta cea mai corporală dintre toate artele, dansul, prin principiul de „întrupare”, se dovedește o alternativă sigură pentru combaterea și substituirea direcției mimetice în teatru. Principiul dansului influențează toate elementele pe care le folosește și nici unul dintre acestea nu este vreodată static. Lumea mișcătoare propusă de Wilson este caracterizată printr-o corporalitate dominantă, într-o

viziune care privilegiază artificialul și căutarea riguroasă a gestului potrivit, în dauna unui natural psihologic care să faciliteze rapid identificarea emoțională a spectatorului cu ceea ce i se redă în fața ochilor.

Modelul actorului oriental este și de această dată luat ca referință pentru explicitarea diferențelor în cazul actorului european. Supunerea corpului unor exerciții riguroase este datoria inițială a actorului oriental, deoarece, în reprezentație, el trebuie să fie capabil să producă expresii ce nu vor părea niciodată naturale. Așadar, traviuliu ia o direcție opusă celei occidentale, care, adesea, urmărește prin antrenament o perfecționare a mijloacelor expresive pentru redarea fidelă a prototipului real ce stă la baza personajului. *Corpul psihologic* al actorului european în tradiția naturalistă se opune *corpului* artistic al actorului oriental. Corporalitatea este acel element al limbajului teatral care îngăduie răspândirea unor profunzimi conceptuale de sorginte socială. La Augusto Boal, meditația asupra gestului și corpului actorului ocupă un prim plan în proiectul său teatral intitulat *Cunoașterea corpului*. Ca mediator principal al dinamicii dintre idee și corporalizarea ei, gestul lui Boal se înscrie pe linia *gestus*-ului brechtian. El are ca scop declanșarea conștientizării, de partea celor oprimați, cu privire la „alienarea musculară”<sup>25</sup> impusă corpului prin diverse aspecte.

Thomas Richards, în volumul *Munca cu Grotowski asupra acțiunilor fizice* clarifică o serie de aspecte referitoare la concepția acestuia despre corpul ca entitate statică, adesea rigidă și corporalitatea ca expresie fizică, procesul activ de creare a impresiei de „viu” în reprezentație. Pentru Grotowski, cel care prima era gestul interior, și doar de la acesta actorul putea ajunge la executarea gestului exterior cel mai reușit și expresiv în situația cerută de piesă sau regizor. Orice recurgere la gesturi moștenite anterior de la o școală de teatru sau prin obișnuința vizuală cu stereotipurile corporale sunt amendate și înlăturate din poezia sa profund racordată la problemele de esență ale gestualității.

Cea de a doua parte a lucrării se încheie cu un subcapitol dedicat *gestus*-ului și principiilor distanțării. În volumul *Rățiunea gesturilor în Occidentul medieval* de Jean-Claude Schmitt, se arată că folosirea și istoria cuvântului *gestus* nu au fost niciodată arbitrare. Semnificația acestuia s-a dovedit a fi variabilă: pe de o parte, cuvântul *gestus* era menit să indice un gest specific, însă pe de altă parte el se putea referi la o gamă variată de mișcări și atitudini ce priveau corpul în întregime.

*Gestus*-ul lui Brecht punctează dezideratul ca gesturile actorului să se reunească într-o entitate – *martor*, iar felul de a juca să pară o *citare* a evenimentelor, mai mult decât o recreare iluzionistică a lor. Gesturile nu trebuiau să apară ca fiind naturale și spontane, ca și cum ar fi fost manifestări inconștiente ale sentimentelor interioare, ci Brecht recomanda ca ele să fie artificiale și stilizate, precum convențiile simbolice folosite în teatrul

oriental. *Gestus*-ul se traduce ca modalitate de abordare a personajului sau a unei scene din exterior, mai degrabă decât prin concentrarea pe dimensiunea psihologică a personajului sau a scenei. Brecht și-a dorit să surprindă expresia clară și concretă a comportamentului social al oamenilor unii față de alții, în consecință, mută emfaza de pe viața interioară a personajelor pe felul în care ele interacționează între ele. Brecht nu a dorit să își alieneze audiența, ci să o determine să perceapă critic și clar, oricât de subtil ilustrat ar fi fost el, *gestus*-ul unei scene care să codifice relațiile sociale fundamentale ale personajelor dintr-un spațiu, timp și circumstanțe particulare. În același timp, *gestus*-ul este capabil să de-familiarizeze familiarul, generând astfel efectul de înstrăinare. Brecht și-a dorit ca actorii să execute gesturi simple, curate, lucide și concrete, cu convingerea că familiarul avea capacitatea de a ucide vitalitatea din experiența trăită. Atât în viață cât și în teatru.

Brecht observă două probleme majore în preferințele dramatice ale lui Aristotel. Practicile dramatice bazate pe Aristotel îl conduc pe spectator către ideea că suferința umană este o dimensiune inevitabilă a condiției umane. În contrast, teatrul epic prezintă suferința drept ceva ce poate fi reformat prin procesul de transformare socială a instituțiilor politice. În al doilea rând, Brecht critică afirmațiile lui Aristotel legate de identificarea audienței cu eroul tragic și stările lui emoționale. Teatrul lui Brecht își propune să prevină apariția „empatiei” (*Einfühlung*) sau a identificării emoționale cu personajul. Pentru el, aceste răspunsuri acționează ca bariere ale reflecției critice pe marginea dimensiunii sociale a tragediei, căci spectatorul înțelege reprezentația prin ochii eroului și pierde din vedere imaginea de ansamblu, a temelor sociale prezente în piesă.

Pornind de la lectura textului și trecând prin teatralizare, se poate detecta o oscilație continuă între substanța textuală și trupul viu al omului-actor, ceea ce alimentează dificultatea de conceptualizare a noțiunii de „personaj”. Ca ființă de ficțiune și simultan, ca ființă vie, personajul capătă statutul unei existențe duble, căci el este în același timp subiectul unui discurs ficțional, dar și al unei ființe reale și concrete, a actorului.

Pentru Dodin, termenul de repetiție poate fi înlocuit cu cel de „încercare” (*proba*), un concept fluid ce desemnează repetițiile ca elemente constitutive ale unui spațiu deschis, ale unei „zone de libertate”<sup>26</sup>, în care totul este posibil și nimic nu este încarcerat în forme nemișcate și rigide. Teatralizarea mizează pe un efect de simplitate și lipsă de efort (în ciuda orelor nenumărate depuse de colectiv), generând un *trompe l'oeil*, care prefacă în artistic tot ceea ce e firesc, direct și simplu. Această transformare pretinde din partea actorilor un control complet asupra calităților lor vocale, asupra gesticii și mișcării, precum și o atenție desăvârșită la fiecare dintre partenerii de joc și la ritmul de ansamblu al trupei.

Potrivit concepției lui Dodin, există două feluri de

abordare a textului dramatic, mai precis: „[...] ori te concentrezi asupra prezentării lui, ori te cufunzi în explorarea lui. Prima variantă conduce, în cele mai fericite cazuri, la un spectacol de bună calitate. A doua înseamnă nașterea unei *realități noi*”<sup>27</sup>. Testarea corpului în spațiu, sau corpul testând spațialitatea, poate fi considerat un pilon fundamental al repetiției, ca medium de descătușare a energiilor, dar și de modelare și aplicare a viziunii regizorale. Mulți regizori subliniază importanța evitării mecanicizării intervalului de repetiție, și recomandă evitarea căderii în mecanic, pentru că repetiția trebuie să se mențină organică, oglindind organicitatea vieții, pe care încearcă să o fixeze.

Respingerea rolului de către Living Theater este explicată de către Monique Borie ca tentativă de a alia metaforele unei viziuni-limită asupra actorului proclamat drept magician. Abandonarea lecturii personajului este suplinită prin alcătuirea unui repertoriu de exerciții și elaborarea unor tehnici ale corpului puse la baza unui travaliu pregător, în cadrul căruia exercițiile aveau valoare de inițiere. Living Theater a manifestat pregnant preferința pentru o reprezentație care să pună în evidență în primul rând corpul actorului în efectul său de „prezență”. Prezență mai degrabă decât prezentare. Observăm așadar continuitățile de idei între teorie și practică pe tărâmul dezideratului de prezență în teatru.

Între actor și personajul său are loc perpetuu un schimb identitar și afectiv, în sensul în care fiecare proiectează asupra celuilalt ceva din esența proprie, astfel încât uneori, spectatorul are impresia că asistă efectiv la acest schimb. În pedagogia elaborată de Lecoq, explicit indicată ca atare, se pornește inițial de la căutarea unui joc tăcut psihologic, pe fondul unei stări neutre, de calm și de curiozitate. Această stare înlesnește eventualitatea de descoperire a dinamicilor naturii, în elementele, materiile, animalele, culorile, luminile, sunetele și cuvintele ei. Aceasta este etapa tehnică, bazată pe analiza mișcărilor ce acompaniază temele de improvizație, dar și etapa exercițiilor pregătitoare pentru corp, ce includ pregătirea corporală și vocală, acrobația dramatică și analiza acțiunilor fizice. Cea de-a doua parte aduce în prim plan studiul limbajului gesturilor. Această etapă pregătește explorarea de mai târziu a diferitelor teritorii dramatice, în relația lor și „în aderarea lor la *fondul poetic comun*”<sup>28</sup>. Lecoq nu este interesat să perpetueze o înțelegere degradată de formă și sens, ci militează pentru o accepțiune a mimei ca fenomen misterios, ascuns, interiorizat, marcă a artistului autentic.

Pentru Brook, este esențial ca actorii să aibă capacitatea de modificare a distanței între personalitățile lor reale și personajele interpretate, în sensul evitării unei poziționări unice, considerată drept prea rigidă. O problemă frecventă în cazul actorilor, atunci când li se cere să improvizeze un segment exact de acțiune sau sentiment, este că ei recurg la reprezentarea simbolică, mai degrabă decât să se concentreze asupra unor acțiuni

concrete, presupunând că cei care privesc sunt capabili să descifreze simbolurile în același fel ca actorii. Dar acest lucru este de cele mai multe ori imposibil. Astfel că, Grotowski recomandă înlocuirea simbolurilor cu acțiuni. Grotowski atacă ceea ce el numește „actor-turist”, adică cineva care circulă fără să aibă vreun scop, fără rădăcini, o persoană care se deplasează dintr-un loc în altul în mod superficial. La fel, un artist poate lucra „turistic”: fiind dependent de energia unei prime improvizații, el nu mai are răbdare să lucreze asupra structurii.

Analiza din partea a treia se continuă prin explorarea dificultăților întâmpinate de către actor în degajarea unui efect de autenticitate, chiar dacă personajul este atent construit. Redarea mecanică, stereotipică, procedeele exterioare sau noțiunea de „interpretare” sunt egal detestate de către Stanislavski. În viziunea lui, rolul nu se construiește cu procedee deja elaborate, ci el se naște din reacțiile provenite din interiorul actorului, pus față în față cu situația care trebuie jucată. Implicarea totală a actorului, în identificarea subiectivității sale cu esența personajului reprezintă unul dintre pilonii artei actorului potrivit viziunii stanislavskiene. Interpretul este instruit în sensul stăpânirii unei tehnici de stimulare a subconștientului. Stanislavski intuiește distanța dintre conștient și subconștient propunând psihotehnica, unde acțiunea fizică poate antrena subconștientul în procesul de creație.

În gândirea sa despre teatru, Meyerhold deplasează accentul mai mult pe autenticitatea teatralității decât pe veridicul subiectivității interpretative. Un autentic teatral implică chiar și o suprimare cvasi-totală a subconștientului, iar accentul cade pe joc, echivalat cu biomecanica. Actorul este plasat în rolul unei „mașini conștiente”, capabile și menite să testeze toate posibilitățile. Meyerhold direcționează o orientare a artei actorului dincolo de principiul stanislavskian al autenticității trăirii, în zona unui teatru deliberat, artistic, stilizat, întemeiat pe o bază valorică ce exclude intruziunea afectelor individuale.

Credința în *actorul sfânt* și într-un *teatru ascetic* au rămas celebre în legătură cu gândirea lui Grotowski. Pentru el, autenticitatea spectacolului se traduce printr-un teatru ce se desfășoară doar între actori și public, iar celelalte elemente, precum cele vizuale, auditive, muzicale sunt în mod necesar construite prin mijloacele corpului actorului și ale vocii sale. Thomas Richards își amintește că actorii care au lucrat cu Grotowski au realizat că nu trebuie să se îngrijoreze excesiv pentru emoțiile care îi guvernează, deoarece cheia acțiunilor fizice rezidă în procesul corporal. Mai mult, grija lor este de a lucra cu răbdare asupra unor structuri individuale, pe care să fie capabili să le repete, indiferent de emoțiile resimțite în acel moment, și fără ca această emoție nouă să destabilizeze structura gestuală și efectul asupra privitorului.

Polemica asupra metodelor sau alegerilor stilistice nu este una fundamentală pentru un regizor ca Dodin. El

nu problematizează excesiv categorii estetice precum naturalismul sau realismul, preferând să accentueze mai degrabă aspectul de energie care validează reprezentația. Autenticitatea provine din *energia* spectacolului, ea nefiind dependentă de trăsături formal-stilistice ale spectacolului, în dauna temei sau a conținutului. Cu alte cuvinte, ceva este «autentic» dacă este trăit în acel moment și jucat exact așa cum este trăit. Maria Șevțova propune o înțelegere a viziunii lui Dodin prin prisma filosofiei existențialiste care instituie o distincție între ființă și devenire, între *a fi* și *a deveni*. Procesul de improvizație propus de Dodin, în scopul autenticității jocului, se aseamănă cu o cercetare asupra potențialului, asupra a ceea ce poate deveni. Importanța repetării gestului, de te juca puțin cu el înainte de a fi definitiv abandonat, dacă este cazul, este de asemenea subliniată de către Mihail Cehov. Cu fiecare radiație succesivă, gestul devine mai puternic și trezește valori psihologice mai intense în voce și corp. Corpul și vocea actorului, precum paleta diversificat colorată a unui pictor, trebuie să conțină o gamă largă de valori psihologice. Sarcina actorului nu este de a simți, ci de a exprima și de a încarna toate aspectele personajului în context teatral. Cehov nu a intenționat niciodată ca „gesturile psihologice” să fie reprezentate pe scenă. Ca orice altă tehnică, este concepută pentru a elibera actorul de constrângeri și pentru a înlesni un joc strălucitor și inspirator. Nu este un substitut pentru talent, dar, ca orice tehnică, trebuie întrebuințată pentru a permite talentului să se răsfrângă în reprezentație.

De la personaj și autenticitate, analiza se răsfrânge asupra compartimentelor de joc și antrenament. Pentru Lev Dodin, de la bun început, este esențială înțelegerea antrenamentului fizic „ca pe o pregătire a inimii și a sistemului nervos”<sup>29</sup>, și în nici un caz strict ca o pregătire ce acumulează rezultate imediate și tangibile. Nu se poate vorbi de o autonomie a programului de pregătire fizică, fără ca acesta să fie racordat la universul interior de simțire al artistului. Mai mult, relaționarea între actori este deosebit de prețioasă și ea capătă atât accente de ordin corporal, cât și de ordin afectiv, altfel spus, comunicarea actorilor prin mișcări și gesturi este incontestabil susținută de un schimb permanent de energie intelectuală și psihologică între aceștia.

Definiția actorului „care se mișcă bine” se referă la realitatea potrivit căreia actorul este capabil să trăiască la maximă intensitate fiecare secundă a rolului, când brațul este întins în direcția bună, iar inflexiunile vocii și direcția privirii acompaniază coerent și expresiv mișcările corporale. Dodin susține că o prezență scenică formidabilă nu este fondată pe un dat natural de talent, talentul singur nefiind suficient pentru poziționarea psiho-fizică corectă a actorului pe scenă.

Pentru Stanislavski, antrenarea corpului este o condiție suverană a practicii artistice, căci doar printr-o decontaminare de formulele stereotip moștenite de

la teatrul de operă sau balet se poate discuta despre un angajament autentic în dezvoltarea rolului. Antrenamentul nu este o practică adițională, înlocuibilă, ci o dimensiune intim legată de configurarea unui rol, responsabilă pentru sudarea veritabilă a conținutului interior de expresia materială exterioară.

În contextul antrenamentului și autenticității de joc, se remarcă și pedagogia lui Jacques Lecoq, preocupat de modelarea unui „corp poetic” al actorului. Analizând mișcărilor corpului omenesc, Lecoq identifică trei poziții dramatice fundamentale: *a fi împreună, a fi pentru, a fi contra*. Dificultatea pedagogică stă în a avea ochiul suficient exersat pentru a discerne, în diferitele gesturi propuse, ceea ce ține de gestul explicativ, de gestul formalizat sau de gestul poetic just. Puțin câte puțin, elevii înșiși ajung să aibă o privire, percepție subtilă a nuanțelor gesturilor. În realitate, publicul ar trebui să aibă aceeași percepție, aceeași privire, el ar descoperi atunci bogății necunoscute.

În munca sa cu actorii, Grotowski acordă atenție particulară conceptului de „organicitate”. Dacă pentru Stanislavski „organicitatea” se referea la legile naturale ale vieții „normale”, în termeni de structură și compoziție, vizibile în realitate și traduse prin mijloace specifice teatrului pe scenă, pentru Grotowski, conceptul ia o coloratură aparte. În cazul lui, acesta descrie mai degrabă o potențialitate conținută într-o suită de impulsuri, aproape transfigurată într-un curent cvasi-biologic care pornește din „interior” și se împlinește printr-o acțiune exterioară precisă. Așadar, prioritatea nu este acordată gesturilor și mișcărilor vizibile, ci stimulării adecvate a autenticului impulsului, rezident în forul interior al actorului. Mai mult, stimularea impulsurilor se referă mai ales la ochi și la expresia facială, deci la periferia corporală. Pentru Grotowski, impulsul necesită un efort mental substanțial din partea actorului, nu este deloc ușor să fie detectat și nu devine vizibil decât în clipa în care se transformă efectiv într-o acțiune, oricât de mărunț ar fi.

Meyerhold a utilizat nemișcarea ca transă pentru ca membrii din audiență să se simtă ca și cum personajele le-ar fi vorbit direct și puteau să fie acut conștienți de cele mai mici schimbări în expresie, intuind emoțiile ascunse. Regizori și actori care au lucrat în stilul expresionist au folosit de asemenea nemișcarea pentru a abstractiza arta actorului. În timp ce actorii naturaliști foloseau gesturi și expresii faciale pentru a conferi reprezentației iluzia de realitate, actorul expresionist selecta și esențializa poziții și gesturi pentru a proiecta stări profund emoționale.

Aspectele reliefate anterior ne conduc către ideea fundamentală a teatrului ca viață și proces continuu. Instinctul pentru investigarea continuă ce caracterizează un teatru autentic l-a obsedat pe Lev Dodin, căci el aduce numeroase argumente în favoarea nestatorniciei, flexibilității de abordare intelectual-psihică a personajului și piesei, în ciuda pericolului intrinsec

de teamă, confuzie, sentiment de pierdere a reperului pe care actorul îl poate resimți în momentul în care se angajează într-o asemenea călătorie. Gesturile luate de-a gata din repertoriul învățat într-o școală nu sunt gesturi vitale, ci gesturi care alienează corpul actorului de interioritatea lui, dar și spectatorul de actorul însuși.

Pentru Artaud, teatrul ca aventură și călătorie este destinat să inspire simbolic o renaștere spirituală a omului contemporan, asaltat de o cultură materialistă, îndepărtată de sacru și de ritual. Așadar, teatrul este chemat nu doar să imite procese ale realului, ci să decodifice straturile obscure ale acestuia, să integreze înțelegerea individului într-una cuprinzătoare, tributară legilor naturii și ritmului vieții. Artaud a fost radical în comunicarea unei atenționări și obligații a teatrului de a racorda privitorul la ciclul natural al vieții.

Teatrul ca experiență colectivă este subcapitolul ce încheie partea a treia a lucrării. În volumul dedicat lui Dodin al Mariei Șevțova, aceasta își amintește cum Lev Dodin a insistat mereu asupra anihilării unei ierarhii clasicizante între personajul central și restul personajelor implicate în acțiunea unei piese. Atât personajele, cât și actorii care le-au interpretat, au fost cu toții supuși unei viziuni democratizante a regizorului, preocupat permanent să nu distrugă magia interpretării și a experienței colective a reprezentației, prin amenințarea echilibrului pe care privilegierea unui erou, sau eroine, a unui actor, sau actrițe, ar fi putut-o stârni.

Pentru actorii săi, Brook propune drept coordonate principale exercițiile și lucrul în comun. Alegerea acestei strategii de muncă cu actorii se face datorită conștientizării faptului că pe scenă, în timpul spectacolului, relația dintre personaje este fundamentală, și ea trebuie să apară drept una fluidă și dinamică, doar așa putând da naștere unui sentiment de viață concentrată. Teatrul său dorește să se dezbare de surplus material, de tot ceea ce a fost preluat ca gest mecanizat, automat. Teatrul lui Brook este un teatru condensat ce privilegiază relația dintre actori și public, precum și relația între spectacol și locul reprezentației.

În cazul lui Brecht, experiența colectivă îi prouleză pe participanți într-un orizont activ de gândire critică, asumată în moduri specifice de către fiecare parte: actorului brechtian i se propun punctual strategii de joc, iar privitorului i se cere să își asume responsabilitatea pentru percepțiile și gândurile care îl copleșesc în momentul în care este confruntat cu o reprezentare non-naturalistă și non-mimetică. Arta teatrului se revelează drept o artă a relației, o artă care relaționează, care dinamizează posturi istorice statice.

În concluzie, susținem că nu se poate concepe o analiză serioasă a artei actorului fără a acorda atenția cuvenită coordonatelor teoretice pe care se desfășoară studiul gestului, în ipostaza de creator și mediator de sens în procesul de teatru.



### Note:

1. Patrice Pavis, Christine Shantz, *Dictionary of the Theater: terms, concepts and analysis* (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 162.
2. Ibid.
3. Ibid., 163.
4. André Leroi-Gourhan, *Gestul și cuvântul*, vol. II, „Memoria și ritualurile”, trad. de Maria Berza, prefață de Dan Cruceru, (București: Meridiane, 1983), 136.
5. Ibid.
6. Jean-Claude Schmitt, *Rățiunea gesturilor în Occidentul medieval*, trad. de Doina Marian, prefață de Alexandru Duțu, (București: Meridiane, 1998), 24. Exemple în Evul Mediu: seniorul primește în mâinile sale omagiul vasalului său, episcopul pune mâna pe capul plecat al unui preot.
7. Jean-Claude Schmitt precizează însă că existau gesturi ce nu intrau sub incidența acestui antagonism, ca de exemplu: gesturile dansului, transei, extazului mistic, nu întotdeauna ușor de deosebit de convulsiile diabolice. Toate acestea erau reunite sub termenul *gesta* (fapte și gesturi). Spre deosebire de *gestus* și dimensiunea lui „orizontală”, ca factor al relațiilor sociale, *gesta* poartă o dimensiune „verticală”, descriind relații între oamenii care gesticulează și puterile invizibile ce scapă voinței lor. Aceste puteri sunt de ordin supranatural și ele sunt receptate drept pozitive, dacă gesturile apar conforme cu voința lui Dumnezeu sau negative, ca în cazul stăpânirii demonice. „În manifestarea lor, *gesta* nu are cumpătarea impusă sau voluntară pe care o are *gestus* și ele nu atrag neapărat condamnările care se alătură întotdeauna noțiunii de *gesticulatio*”, *Ibid.*, p. 40.
8. Ibid., 39.
9. Ibid., 40-41.
10. Ibid., 49.
11. Ibid., 163.
12. Ibid.
13. Ibid., 181.
14. Monique Borie, *Antonin Artaud: teatrul și întoarcerea la origini*, trad. de Ileana Littera (București: Polirom, 2004), 60.
15. Ibid., 163.
16. Marcel Mauss, „Catégories collectives de pensée et liberté”, în *Oeuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations* (Paris: Les Editions de Minuit, 1969), 228 – 229.
17. Adam Kendon, „Gesture”, în *Annual Review of Anthropology*, vol. 26, nr. 1 (Palo Alto: 1997), 119.
18. Ibid., 120.
19. Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor: Notes on the Open Theater, Disguises, Acting, and Representation* (New York: Athenaum, 1972), 20.
20. Ibid., 21.
21. Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), 44.
22. Fritz Graf, „Gesturi convenționale: gesturile actorilor și ale oratorilor”, în Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *O istorie culturală a gesturilor: din Antichitate și până în zilele noastre*, translated by Tatiana Avacum (București: Polimark, 2000), 42.
23. Alma H Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson, N.C: McFarland & Company, 1996), 23.
24. Nicole Rouillé, *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Ajaccio: A. Piazzola, 2006), 102.
25. Ibid., 149.
26. Maria Șevțova, *Dodin și Teatrul Malâi*, trad. de Andreea Popescu, prefață de Simon Calow (București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2008), 74.
27. Lev Dodin, *Călătorie fără sfârșit: reflecții și memorii. Platonov observat: note de regie*, trad. de Cătălina Panaitescu, ediție de John Ormrod (București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2008), 46.
28. Ibid.
29. Maria Șevțova, *Dodin*, 53.

### Bibliography:

- Borie, Monique. *Antonin Artaud: teatrul și întoarcerea la origini* [Antonin Artaud: the Theatre and the Return to Origins]. Translated by Ileana Littera. Bucharest: Polirom, 2004.
- Chaikin, Joseph. *The Presence of the Actor: Notes on the Open Theater, Disguises, Acting, and Representation*. New York: Athenaum, 1972.

- Dodin, Lev. *Journey without End, Reflections and Memoirs: Platonov Observed, Rehearsal Notes*. Translated by Anna Karabinska. Tantalus Books Limited, 2005.
- Graf, Fritz. "Gesturi convenționale: gesturile actorilor și ale oratorilor", [Conventional Gestures: Actors' Gestures and the Gestures of Speakers] în Jan Bremmer, Herman Roodenburg, *A Cultural History of Gesture*. Groningen: University of Groningen, 1991.
- Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. New York: Taylor & Francis Inc, 2002.
- Leroi-Gourhan, André, *Gestures and Speech*. Translated by Anna Bostock Berger. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Kendon, Adam. "Gesture." *Annual Review of Anthropology*, no. 1, (1997): 26.
- Mauss, Marcel. "Catégories collectives de pensée et liberté", ["Collective Categories of Thought and Freedom"] în *Oeuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.
- Pavis, Patrice and Christine Shantz. *Dictionary of the Theater: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Rouillé, Nicole. *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles* ["To Paint and to Express Passions. The Baroque Gestures in 17th and 18th Centuries"]. Ajaccio: A. Piazzola, 2006.
- Schmitt, Jean-Claude. *A Cultural History of Gesture*. Edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg. New York: Cornell University Press, 1992.
- Stanislavski, Konstantin. *Actor's Work. An Actor Prepares and Building a Character*. Translated by Jean Benedetti. Taylor & Francis Ltd, 2008.
- Șevțova, Maria. *Dodîn și Teatrul Malâi* ["Dodin and Malâi Theatre"]. Translated by Andreea Popescu. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2008.
- Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- H. Law, Alma and Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1996.