

HĂRȚI ALE CUNOAȘTERII.

SUNETE,
MIRESME
ȘI
MIASME

Editor: Roxana Utale



editura universității din bucurești®

HĂRȚI ALE CUNOAȘTERII.
SUNETE,
MIRESMIE
ȘI
MIASMIE

Editor: ROXANA UTALE

Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

HĂRȚI ALE CUNOAȘTERII.
SUNETE,
MIRESMĂ
ȘI
MIASME

Editor: ROXANA UTALĂ



editura universității din bucurești®

2020

© *editura universității din București*®

Bd. Mihail Kogălniceanu, 36-46, sector 5, București, 050107, România

Telefon: (004) 021.305.46.74; (004) 0726.390.815

E-mail: editura.unibuc@gmail.com; editura@g.unibuc.ro

<http://librarie-unibuc.ro>

Librăria EUB: Bd. Regina Elisabeta, nr. 4-12, București,

Tel. (004) 021.305.37.03

Redactor: Irina Hrițcu

Coperta și tehnoredactarea: Meri Pogonariu

ISBN 978-606-16-1150-8

C U P R I N S

| | |
|--|-----|
| Florica BECHET , LA CHROMATIQUE DES <i>AMOURS D'OVIDE</i> | 6 |
| Adela Livia CATANĂ , “SMELL OF MATRIX”: OLFACTORY IMAGERY AND DYSTOPIA IN <i>THE HANDMAID'S TALE</i> | 14 |
| Ioana COSTA , <i>ELECTRUM</i> ÎN SEPTUAGINTA..... | 23 |
| Aurora FIRȚA , L'IMMAGINE OLFATTIVA NEL PRIMO CAPRONI | 28 |
| Alexandra Elena ILINA , PAS DE SENS SANS LES SENS..... | 35 |
| Liviu FRANGA , SCRITORUL PÂRVAN. SINESTEZII. | 41 |
| Mariana FRANGA , EROSUL ÎN EPIGRAMA LATINĂ PRENEOTERICĂ: SPECTACOL DE LUMINI, CULORI, EMOȚII ȘI TEMPERATURI..... | 50 |
| Sorana MAN , COVORUL ROȘU. SIMBOL ȘI PREVESTIRE A MORȚII ÎN TRAGEDIA <i>AGAMEMNON</i> A LUI ESCHIL | 54 |
| Monica MANOLACHI , RAINBOW RHYTHMS IN CONTEMPORARY CARIBBEAN POETRY | 60 |
| Luminița Mihaela NEAGU , THE USE OF PERCEPTION VERBS IN WITNESS STATEMENTS – A LEXICAL SEMANTIC PERSPECTIVE | 69 |
| Paula PASCARU , GLASUL AVANGARDEI CHINEZE | 87 |
| Toader SAULEA , LES COULEURS DE SURVIE DANS <i>RITOURNELLE DE LA FAIM</i> DE LE CLÉZIO | 97 |
| Melania STANCU , METÁFORAS DE LA NATURALEZA INDÓMITA. <i>VITALISMO</i> E <i>INTEGRALISMO</i> EN LA NOVELA DE BENJAMÍN JARNÉS..... | 104 |

LA CHROMATIQUE DES AMOURS D'OVIDE

Florica BECHET
Université de Bucarest

Abstract: The present paper sets out to catalogue and study the significance and symbolism of the terms which designate colour in the works of Ovid. Being part of a greater study dedicated to this topic, the following pages will focus on the love poetry, trying to compare, on one hand, this poetry (represented by *Ars amandi* and *Amores*) to *Fasti* and to the poetry of the exile, and on the other hand, the coloristics of *Amores* to the one of *Ars amandi*. The paper also makes a statistics on the names of colours, studying the 'objects' which benefit from a chromatic description, but first of all it keeps track of the quantitative distribution of this vocabulary in the various ovidian poems being analysed, in search of an explanation for this substantially different distribution.

Keywords: color, Ovid, love, red, white.

1. Questions préliminaires

*Saepe ego digestos uolui numerare colores,
nec potui: numero copia maior erat.*

“Souvent j’ai voulu classer et compter les couleurs rigoureusement reparties,
sans pouvoir y parvenir: leur nombre était trop grand¹”
(5,213-214)

Ces vers qu’Ovide insère dans le V^e livre de ses *Fastes*, m’ont incité de tenter ce qu’avoue le poète, par la voix de la déesse Flore : compter les couleurs. Le principal but de cet exposé est d’esquisser l’inventaire des nommes de couleur utilisés dans son œuvre par le poète sulmonait et d’en trouver les valeurs symboliques.

L’histoire de cet exposé est plus longue qu’il ne l’est pas lui-même. Il y a des années, obligée de donner une conférence sur Ovide, j’ai abordé la seule œuvre ovidienne qui m’intéressait à l’heure : *Les Fastes*, où je me suis occupée des termes de couleur. Comme, forcément, nous avons à faire à deux catégories de valeurs symboliques : les valeurs communes, attribuées par tout Romain à ces couleurs, et les valeurs symboliques ajoutées par le génie poétique d’Ovide, j’étais intéressée à les comparer.

De même, j’avais des buts secondaires, des problèmes qui travaillaient mon esprit : vu que chaque mois est patronné par un dieu auquel on dédie presque toutes les manifestations religieuses de ce mois, qui met son empreinte sur l’atmosphère de ce mois, serait-il possible de trouver un / des couleur(s) dominante(s) pour chaque mois ? Par exemple, si le mois de février est le mois consacré aux morts, est-il dominé par les couleurs sombres propres au monde d’Au-delà ? Ou le mois de juin, dédié à la jeunesse, reçoit-elle – mettons – la couleur verte ?

¹ Nous suivons la traduction annotée d’Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet (2004).

Peu de temps après, j'ai appliqué la même étude dans la poésie de l'exile : *Les Tristes* et *Les Pontiques*, considérées par leur créateur même d'une toute autre facture que les œuvres de jeunesse caractérisées par la *Musa iocosa*, et qui devaient avoir une autre chromatique et, évidemment, une autre symbolique, plus motivée qu'au cas des *Fastes*. J'ai considéré que *Les Fastes* représentent *Rome*, tandis que les derniers poèmes sont un *paradigme de l'exile*.

2. L'inventaire des termes qui désignent les couleurs

Tout d'abord, les conséquences de l'inventaire des termes désignant les noms de couleur. Quoi qu'il s'agisse d'un œuvre poétique, où de tels termes peuvent bien être employés en tant qu'*epitheta ornantia*, ni dans *Les Fastes* ni dans les poèmes de l'exile, ils ne sont pas très nombreux. J'en ai inventorié une quarantaine d'adjectifs dont une partie ne signifie pas proprement la couleur (comme *aureus*, *auratus*, *inauratus*, *argenteus*, *aen(e)us*, *aenatus*, *eburnus*, *ferreus*, *marmoreus*², *niueus*, etc., *cruentus*, *fumidus*, *nitidus*, *pallidus*, *sanquineus*, *serenus*, *sordidus*, *squalidus*, etc., *cycneus*, etc.). Le paysage de ces poèmes est coloré en blanc, rouge, jaune, vert, noir et bleu sombre. Une palette assez pauvre, qu'on est tenté d'attribuer à Ovide et au sujet abordé. On peut supposer qu'il n'aimait pas trop ces sujets (commande politique dans le premier cas et lettres d'un exilé dans le deuxième) pour que le poète des amours (*tenerorum lusor amorum*) soit très inspiré et pour qu'il y mette tout son talent.

Mais l'important ouvrage de Jacques André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*³ nous apprend que le vocabulaire chromatique latin n'est en rien inférieur à celui des Grecs. Le savant français compte neuf couleurs principales et 534 termes qui les désignent. De toute façon il ne faut pas ignorer que le vocabulaire des couleurs se développe surtout dans la II^{ème} moitié du I^{er} siècle ap. J. Ch., donc après la mort d'Ovide. D'ailleurs, à mon avis, le poète sulmonais offre une belle compensation par la multitude des termes utilisés pour indiquer la même couleur (parfois avec de nuances). Pour plusieurs couleurs (blanc, noir, rouge, jaune) on peut observer les trois sortes de variations indiquées par André : dans la qualité ou l'espèce, dans l'intensité, dans la saturation ou pureté.

De plus, si on compare la liste des couleurs utilisées par Ovide dans *Les Fastes* et dans la poésie de l'exile aux palettes connues par d'autres auteurs antiques, elle apparaît même très riche. Xénophane ne connaissait que trois couleurs (violet: *porphurous*, vert-jaune: *chloros* et rouge: *phoïnikous*), Aristote (*Météor.*, 3, 4, 24 sqq.) – quatre (violet: *porphurous*, vert : *prasinus*, jaune-orange: *xanthos*, rouge: *phoïnikous*), Posidonios – quatre (violet : *halourgès*, bleu-indigo: *kuanous*, vert: *prasinus*, rouge: *eruthros*), Sénèque (*N. H.*, 1, 3, 12) – cinq (violet: *purpureus*, bleu-indigo: *caeruleus*, vert: *uiridis*, jaune-orange: *luteus*, rouge: *igneus*), Ammien Marcellin – six (violet: *purpureus*, bleu-indigo: *caeruleus*, vert: *uiridis*, jaune *luteus*, orange: *flauescens uel fuluus*), rouge: *puniceus*). Tandis que Xénophane, le premier en date, ne distingue que trois couleurs et Aristote quatre, tout au moins d'après les apparences de leur terminologie, le spectre de Sénèque et surtout celui d'Ammien Marcellin se rapprochent du nôtre. Le dernier ne manque que la distinction entre le bleu et l'indigo, pour indiquer toutes les couleurs fondamentales du spectre⁴. Il faut tout de même souligner que les Antiques ne reconnaissaient pas les sept couleurs de l'arc-en-ciel.

² La plupart ne désigne pas la couleur, mais la matière.

³ Paris, Librairie C. Klincksieck, 1949.

⁴ Cf. J. André, *op. cit.*, p. 13 ; H. Gipper, «'Purpur' (Weg und Leistung eines umstrittenen Farbwort)», *Glotta* 42 (1964), pp. 64-65.

Conformément à N. V. Baran⁵, la palette des couleurs utilisée par les auteurs latins est assez variable: Livius Andronicus ne connaît que le rouge pourpre, Ennius évoque cinq couleurs (blanc, noir, bleu, rouge, jaune), Pacuvius – trois (noir, jaune, rouge), Plaute – six (blanc, noir, rouge, jaune, bleu et vert), Lucile – quatre (blanc, noir, rouge et vert), Lucrèce – six (blanc, noir, rouge, jaune, vert et bleu). Il paraît qu’Ovide se trouve sur les traces de Lucrèce. D’autre part, Bartolomé Segura Ramos⁶ entreprend une analyse approfondie et pertinente du vocabulaire des couleurs chez Virgile ; sa conclusion est que le plus grand poète de l’époque d’Auguste use les six couleurs basiques d’Hésiode et de Plaute auxquelles il ajoute d’autres termes, qui ne désignent pas proprement une couleur (comme *obscurus* et *umbrosus* qui complètent la gamme du noir, ou *pallens*, *pallidus* pour la gamme du jaune). C’est aussi le cas d’Ovide. Parmi les latins, Aulu-Gelle (1, 17, 4-5, 6 ; 10, 17-19 ; 2, 26, 1-23) se montre le plus préoccupé pour dresser l’inventaire le plus complet possible des couleurs et des leurs nuances : pour le noir il indique *furvus*, *ater*, *nigror*, le rouge est représenté par *fuluus*, *ruber*, *rubidus*, *rutilus*, *rufus*, *russus*, *poeniceus*, *luteus*, *igneus*, *flammeus*, *spadix*, le bleu par *glaucus*, *caeruleus*, *caesius*, le jaune par *flauus*, *fuluus*, *luteus*, *croceus*, le blanc par *candidus*. Nous retrouverons presque tous ces termes et toutes ces nuances dans la poésie d’Ovide.

D’autre part, tous ces noms de couleurs ont aussi une valeur symbolique mise très bien en évidence par Baran⁷.

En ce qui concerne la distribution des noms de couleurs dans *Les Fastes*, contrairement à notre attente, j’ai constaté qu’aucun mois n’est plus sombre que les autres. En Mars et Avril il y a plus de vert, mais, dans *Les Fastes*, les couleurs dominantes sont les nuances de blanc et surtout les termes qui indiquent la lumière. *Les Fastes* d’Ovide ne sont pas colorés, mais brillantes. La langue des couleurs est intimement unie à la religion, qui en ce moment est triomphante.

En ce qui concerne la distribution des noms de couleurs dans *Les Fastes*, contrairement à mon attente, j’ai constaté qu’aucun mois n’est plus sombre que les autres. En Mars et Avril il y a plus de vert, mais, dans *Les Fastes*, les couleurs dominantes sont les nuances de blanc et surtout les termes qui indiquent la lumière. *Les Fastes* d’Ovide ne sont pas colorés, mais brillantes. La langue des couleurs est intimement unie à la religion, qui en ce moment est triomphante. Les couleurs dominantes sont le b l a n c et le r o u g e .

Par contre, bien que dans la poésie de l’exile Ovide use presque le même vocabulaire chromatique, le paysage scythe n’a vraiment que deux couleurs : noir et blanc (*niger* et *candidus*). Un paysage plus percutant que toute image multicolore. Il paraît que l’exile ait opéré une fracture chromatique, et que la douleur, la souffrance et la tristesse réalisent une distorsion de la lumière qui se focalise en deux pôles : l’un noir et l’autre blanc.

Dans les diptyques créés par ces couleurs, la couleur sombre est plus forte, et nous assistons à un phénomène de neutralisation. Le noir de la douleur et de l’exile, du permanent orage de la vie de notre relégué, est signifié par beaucoup de mots et d’expressions : *decolor*, *niger*, *nubes*, *nubilus*, *sordidus*, *squalidus* etc. Mais cette souffrance, l’exile par excellence, semble contenu, pour Ovide, dans un seul mot : *color*. Quand le relégué parle sans ornements, il dit : *ut titulo careas, ipso noscere colore* “(Ne crois pas cependant) que tu puisses y (à Rome) arriver inconnue, sans titre même. Ta sombre couleur te trahirait.” (*Tr.* 1, 1, 61).

C’est la couleur sombre, la couleur de l’exile, en un mot : *color*.

⁵ N. V. Baran, «Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)», *ANRW* 29, 1, 1983, pp. 333-346.

⁶ «El color de Virgilio», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, Vol. 26, N° 2, 2006, pp. 37-69.

⁷ *Op. cit.*, pp. 325-402.

Maintenant, regardons de plus près ces couleurs, pour voir quel monde désignent-ils : Rome ou l'exile.

Tous les passages colorés, même dans la poésie de l'exile, décrivent des endroits de Rome ou des événements qui se passent là-bas (placés dans le passé ou imaginés par le poète, tout comme le triomphe de César). Dans un passage (*Tr.* 3, 12, 5-16), il décrit le printemps, et un paysage plein de fleurs, d'herbe, de bourgeons. Il n'y a là aucun nom de couleur ; un seul nom de fleur qui fait voir une couleur : *uiola*. En plus, comme le disent les exégètes, c'est le printemps d'Italie que peint ici Ovide et pas le printemps de la Scythie, qui a les couleurs d'un ancien film noir et blanc.

3. Les couleurs des amours

a) Le pédagogue

Vu cette analyse, j'ai essayé de trouver les vraies couleurs dans le traité d'Ovide sur l'amour : *Ars amandi*. Pour un amoureux tout doit être fleuri, brillant et coloré comme l'arc-en-ciel. Mais l'inventaire des trois livres de ce traité est presque le même, presque en rien plus riche que ce que nous trouvons dans *Les Fastes* et dans la partie Rome de la poésie de l'exile. Deux ou trois termes ou syntagmes chromatiques de plus.

Maintes scènes de cirque ou d'amphithéâtre, mille printemps et automnes où la nature se pare d'une exceptionnelle palette de couleurs, des paysages ruraux et urbains, des toilettes et des coiffures compliquées, mais de rares termes chromatiques, à peu près les mêmes qu'on a rencontrés dans les autres œuvres. La plupart se trouvent dans les séquences de mythe et de légende qui illustrent le traité d'amour ovidien, mais ils peuvent être considérés des formules toutes faites. On trouve beaucoup de vers bien travaillés, mais parsemés de tournures faciles. Aucun soin pour la distribution brillante / mat.

Les poèmes abondent en antithèses chromatiques que nous avons trouvées aussi dans la poésie de l'exile. Une seule couleur rare : *rauus* "gris tirant sur le jaune": 2, 659 *Si straba, sit Veneri similis: si raua, Mineruae* "Est-elle un peu louche: compare-la à Vénus; est-elle rousse: c'est la couleur de Minerve". Beaucoup de couleurs suggérées par des fleurs, des fruits, des oiseaux et des pierres précieuses.

Le poète n'a pas d'organe pour les couleurs, il voit tout autre chose et il actionne. C'est pourquoi les termes de couleur abondent dans le III^{ème} livre, où le précepteur donne aux femmes des leçons sur les fards et sur la teinture des vêtements. La variété chromatique de la nature ne sert que pour colorer les toilettes des belles. La chromatique, fierté de la déesse Flore des *Fastes*, dans *L'Art d'aimer* se retrouve dans l'éclat des robes teintes :

*Quot noua terra parit flores, cum uere tepenti
uitis agit gemmas pigraque fugit hiemps,
lana tot aut plures sucos bibit; elige certos*
"Autant la terre produit de fleurs nouvelles,
lorsque l'hiver paresseux s'éloigne,
et que sous la tiède haleine du printemps la
vigne se couvre de bourgeons,
autant et plus encore la laine reçoit de teintures"

(3, 185-186).

C'est la *Leçon de l'amour* ovidienne.

b) L'amoureux

Et pourtant il y a aussi le poème de jeunesse en trois livres intitulé *Amores* "Les amours". Dans ce poème on peut trouver 40 couleurs ou nuances de couleurs. Leur répartition est significative.

BLANC : 33 occurrences

1. *candidus* – 12 occurrences, *candor* 1 occurrence (une fille, le cou, le visage ou les bras d'une belle, la robe d'une souffrante, une innocente, le vêtement du poète en train d'accomplir un rituel, une génisse de rêve).
2. *niueus* – 7 occurrences (les chevaux du soleil, une génisse, le visage, les bras, le corps d'une belle) – presque la même distribution ; les animaux, à une seule exception, ne sont pas des victimes dédiées aux dieux, comme le sont ceux des *Fastes*.
3. *albus* – 8 occurrences, *albere* – 2 occurrences (un visage pâle, un teint blanc, des cheveux, le pennage d'un oiseau, une robe, l'écume du lait, le pelage d'une vache, une bandelette pour les cheveux, des vêtements rituels).
4. *ebur* – 1 occurrence, *eburneus* – 1 occurrence (moyen de blanchir les mains, le cou d'une belle).
5. *canescere* – 1 occurrence (un palais dégradé).

NOIR – 15 occurrences (si on compte aussi *fuscus* "sombre" – v a r i a n c e d ' i n t e n s i t é)

6. *niger* – 5 occurrences (la peau de la race noir – Memnon, les cheveux d'une brune, la tache livide d'une vache, le fleuve Averse).
7. *ater* – 2 occurrences (une peau basanée, le noir neutre).
8. *pullus* – 1 occurrence (des cheveux).
9. *coloratus* – 3 occurrences (un teint basané, le ciel du levé, les moissons dorées).
10. *squalidus* – 1 occurrence (une prison).
11. *sordidus* – 1 occurrence (la poussière).
12. *fuscus* – 2 occurrences (un teint brun).

ROUGE – 28 occurrences

13. *purpureus* – 8 occurrences (la pudeur, des joues empourprés, le visage de la Lune, les rênes de l'Aurore, les draps d'un lit d'amour, le dieu Amor, les lèvres d'une belle).
14. *punicus* – 1 occurrence (le bec d'un perroquet).
15. *ruber* – 1 occurrence, *rubor* – 3 occurrences, *rubescere* – 4 occurrences, *erubescere* – 3 occurrences, *subrubescere* – 1 occurrence (la pudeur, **le sang**, l'aurore, la couleur du crocus, la couleur d'un visage).
16. *sanguineus* – 1 occurrence, *sanguinulentus* – 1 occurrence (la couleur des tablettes non lues par la bienaimée, la Lune).
17. *minium* – 1 occurrence (la couleur des lettres).
18. *roseus* – 2 occurrences (les chevaux de l'Aurore, des joues).
19. *crocus* – 1 occurrence, *croceus* – 1 occurrence (les cheveux de l'Aurore, le bec d'un perroquet).

JAUNE – 19 occurrences

20. *flauus* – 8 occurrences, *flauere* – 3 occurrences (les cheveux de Minerve, d'Aurore, de Cérés, d'Apollon, d'une blonde, (le front) d'une Muse, les mains qui jaunissent).
21. *fuluus* – 1 occurrence (la toison d'or).

22. *aureus* – 4 occurrences, *auratus* – 2 occurrences, *inauratus* – 1 occurrence (Amor, le char de l'Amour, les bannières de l'Amour, le manteau et la lyre d'Apollon, les sandales de cérémonie).

23. *pallidus* – 1 occurrence (Inachus épris d'amour).

VERT – 5 occurrences

24. *uiridis* – 3 occurrences, *uirere* – 1 occurrence (les champs Péligniens, un gazon de rêve, le visage peint des Bretons).

25. *zmaragdus* – 1 occurrence (les plumes d'un perroquet).

BLEU

26. *caerulus* – 1 occurrence (la mer).

VARIA

27. *nitidus* – 1 occurrence (un jour).

28. *puluerulentus* – 1 occurrence (la récompense de la guerre).

Les couleurs les plus fréquentes sont le blanc et le rouge, tout comme dans *Les Fastes*. Mais le poète ne respecte pas les oppositions présentes dans *Les Fastes*: ni l'opposition brillant/mat, variation de qualité (un vêtement blanc peut être ou *candidus*: *Am.* II, 13, 23 *ipse ego tura dabo fumosis candidus aris* "Moi-même, revêtu d'une robe blanche, je ferai fumer l'encens sur tes autels" ou *albus*: *Am.* III, 2, 41 *dum loquor, alba leui sparsa est tibi puluere uestis* "Pendant que je te parle, une noire poussière a terni l'éclat de ta robe blanche"; les cheveux bruns peuvent être indiqués aussi bien par *niger*: *Am.* II, 4, 42 *Leda fuit nigra conspicienda coma* "La noire chevelure de Lédà faisait sa beauté", que par *ater*: *Am.* I, 14, 9 *nec tamen ater erat nec erat tamen aureus ille* "Cependant leur couleur n'était point celle de l'ébène; ce n'était pas non plus celle de l'or" et par *pullus* (inusité comme épithète des cheveux): *Am.* II, 4, 41 *pendent niuea pulli ceruice capilli* "De noirs cheveux flottent-ils sur un cou de neige", ni l'opposition foncé/clair, variation dans l'intensité (pour peindre la Lune le poète use aussi bien *purpureus*: *Am.* I, 8, 12 *purpureus Lunae sanguine uultus erat* "j'ai vu, tout rouge de sang, le visage de Phébé" que *sanguineus*: *Am.* II, 1, 23 *carmina sanguineae deducunt cornua lunae* "Les vers font descendre vers nous le disque ensanglanté de la Lune"; l'Aurore se baigne dans toutes les nuances de rouge: *Am.* I, 13, 10 *Roscida purpurea supprime lora manu* "Retiens de ta main vermeille tes rênes humides de rosée", *Am.* II, 5, 35-36 *quale coloratum Tithoni coniuge caelum/ subrubet, aut sponso visa puella nouo* "Ainsi se colore et rougit le ciel devant l'épouse de Tithon", *Am.* I, 8, 4-5 *nigri non illa parentem / Memnonis in roseis sobria uidit equis* "Jamais la mère du noir Memnon, de son char couronné de roses, ne la surprit à jeun", *Am.* II, 4, 43 *seu flauent, placuit croceis Aurora capillis* "L'Aurore devait ses charmes à sa blonde chevelure" - dans les conditions où dans II, 5, 22 le crocus est qualifié par *ruber*. D'ailleurs chez Ovide ce n'est pas seulement Minerve qui est *flaua* (*locus communis*, syntagme tout fait), mais aussi Aurore, Cérès, Apollon, la Muse.

Les couleurs les plus fréquentes sont – nous l'avons dit – le rouge et le blanc, tout comme dans *Les Fastes*. Mais le paysage de l'amour est de loin le plus coloré.

Les couleurs sont exprimées par des adjectifs, des noms et des verbes spécifiques, mais aussi par des substantives indiquant des objets d'une certaine couleur (comme la *uiola* du *Tr.* 3, 12, 5-16), surtout noms de fleurs et de pierres précieuses: *Am.* II, 5, 37 *quale rosae fulgent inter sua lilia*

mixtae “ainsi brillent les roses au milieu des lis qui les entourent”⁸; *Am.* II, 5, 39-40 *aut quod, ne longis flauescere possit ab annis, / Maeonis Assyrium femina tinxit ebur* “tel encore l'ivoire d'Assyrie, que tient la main d'une Méonienne pour l'empêcher de jaunir avec les années”; *Am.* II, 5, 21 *tu poteris fragiles pinnis hebetare zmaragdus* “Tu pouvais, par ton plumage, éclipser la verte émeraude”; *Am.* I, 1, 29-30 *cingere litoreā flauentia tempora myrto* “ton front doré ne doit ceindre que le myrthe verdoyant”.

Bien qu'il y ait assez de formules toute faites (comme *flauua Minerua, candidior niue*), on trouve aussi de très belles combinaisons.

(a) Parfois le poète joue d'une seule couleur, exprimé par le même terme, en engrenant occasionnellement aussi la synonymie : *Am.* I, 1, 17-18 *Quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae, / uentilet accensas flaua Minerua faces ?* “Que serait-ce si Vénus se couvrait de l'armure de la blonde Minerve, et si la blonde Minerve agitait les torches ardentes ?”; *Am.* III, 5, 9-14 *ecce! petens uariis inmixtas floribus herbas / constitit ante oculos candida uacca meos, / candidior niuibus, tunc cum cecidere recentes, / in liquidas nondum quas mora uertit aquas; / candidior, quod adhuc spumis stridentibus albet / et modo siccata, lacte, reliquit ouem* “Voici que, broutant le gazon semé de mille fleurs diverses, une blanche génisse s'offrit à mes regards; elle était plus blanche que la neige nouvellement tombée, et qui n'a pas encore eu le temps de se transformer en eau limpide ; plus blanche que l'écume frémissante du lait qu'on vient de ravir à la brebis ” (cette tache blanche est d'autant plus éclatante que la pléthore des mots qui expriment la blancheur est profilée sur l'arrière-plan bigarré, parsemé par des fleurs de mille couleurs – *uariis ... floribus*). Le poète joue aussi de deux couleurs entremêlées : *Am.* III, 3, 5-6 *candida candorem roseo suffusa rubore / ante fuit — niueo lucet in ore rubor* “Les roses se mêlaient naguère à la blancheur de son visage ; les roses se mêlent encore à la blancheur dont il brille ” ; de deux couleurs antithétiques, plus la synonymie : *Am.* III, 2, 41-42 *dum loquor, alba leui sparsa est tibi puluere uestis / sordide de niueo corpore puluis abi!* “Pendant que je te parle, une noire poussière a terni l'éclat de ta robe blanche; fuis, poussière impure, de dessus ces épaules de neige”; de deux couleurs antithétiques, plus la synonymie, où une troisième couleur assure le fond: *Am.* III, 5, 21-26 *huc leuibus cornix pinnis delapsa per auras / uenit et in uiridi garrula sedit humo, / terque bouis niueae petulanti pectora rostral fodit et albetis abstulit ore iubas. / illa locum taurumque diu cunctata relinquit — / sed niger in uaccae pectore liuor erat* “une corneille, qui avait rapidement fendu les airs, vint aussitôt s'abattre en croassant sur le vert gazon; trois fois elle enfonça son bec impatient dans le poitrail de la blanche génisse, et en arracha comme des flocons de neige. La génisse, après avoir hésité longtemps, quitta la prairie et le taureau ; mais, sur sa blanche poitrine, on voyait une tache noire”.

(b) Les cheveux et le teins d'une femme incitent toute l'inspiration poétique d'Ovide et parfois le font verser toute une palette de couleurs: *Am.* I, 14, 6-8 *uela colorati qualia Seres habent, / uel pede quod gracili deducit aranea filum, / cum leue deserta sub trabe nectit opus? / nec tamen ater erat nec erat tamen aureus ille / sed, quamuis neuter, mixtus uterque color, / qualem cliuosae madidis in uallibus Ideal ardua derepto cortice cedrus habet* “Tel est le tissu qui couvre les Sères au teint basané, ou le lin délicat que, de son pied flexible, déroule l'araignée suspendue à la poutre solitaire, pour y tramer sa toile déliée. Cependant leur couleur n'était point celle de l'ébène ; ce n'était pas non plus celle de l'or ; c'était seulement un mélange de toutes les deux; telle est, dans les fraîches vallées du mont Ida, la couleur du cèdre qui a perdu son écorce” ; *Am.* II, 4, 39-43 *candida*

⁸ J'ai utilisé la traduction et le texte établit par M. Nisard qu'on trouve sur l'internet : <http://remaacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/amours.htm>

me capiet, capiet me flaua puella,/ est etiam in fusco grata colore Venus./ seu pendent niuea pulli ceruice capilli,/ Leda fuit nigra conspicienda coma;/ seu flauent, placuit croceis Aurora capillis
 “La blonde, la brune, exercent sur moi un égal empire, et j'aime une Vénus sous le teint bruni de celle-ci. De noirs cheveux flottent-ils sur un cou de neige ? La noire chevelure de Lédà faisait sa beauté. Ces cheveux sont-ils blonds ? L'Aurore devait ses charmes à sa blonde chevelure” (voir les termes antithétiques – parfois antithèse dérivée du contexte : *candida – flaua ← fusco colore, nigra – croceis ← flauent*, et la contiguïté des termes antithétiques : *niuea pulli*. Toute une métamorphose et un mélange de couleurs, qu'on ne trouve que dans le portrait vivement coloré d'un perroquet : *Am. II, 5, 21-22 tu poteris fragiles pinnis hebetare zmaragdos/ tincta gerens rubro Punica rostra croco* ”Tu pouvais, par ton plumage, éclipser la verte émeraude ; le rouge incarnat de ton bec pouvait le disputer à la pourpre”“.

Cette réalité bien colorée, la réalité des *Amores*, est celle d'un jeune homme, amoureux de toute femme, fit-elle blonde, brune ou rousse, une Blanche-Neige d'un teint éclatant ou une créole d'une peau sombre. Le monde des femmes lui paraît étincelant et bien coloré, doué de maintes nuances pour lesquelles la langue est trop pauvre. C'est par ces couleurs qu'il le découvre. Que ce passe-t-il entre *Les Amours* et *L'art d'aimer*, où le poète semble frappé d'une brusque cécité ? *Ars amandi* est un traité, un manuel d'un pédagogue, d'un virtuose de la séduction, d'un connaisseur. Le connaisseur, lui, n'est plus fasciné par l'aspect extérieur de la femme, où la chromatique joue un grand rôle. Il ne contemple plus, il est intéressé par l'action : l'acte de conquérir la femme désirée, de la toucher, de lui faire l'amour et de lui offrir les plaisirs physiques les plus intenses et variées. Il a dépassé l'étape chromatique de la vue, l'écran des couleurs, et a passé à une nouvelle étape, celle du toucher. Du point de vue de la chromatique, la différence entre *Les Amours* et *L'art d'aimer* et celle entre la poésie lyrique d'un amoureux et la poésie didactique d'un traité, fût-il un traité d'amour.

Bibliographie

- ANDRÉ, Jacques, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1949.
- ARIAS ABELÁN, Carmen, “Albus-candidus, ater-niger and ruber-rutilus in Ovid's *Metamorphoses*. A Structural Research”, *Latomus* 43, nr. 1, 1984, pp. 111-117.
- BARAN, N.V., “Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)”, *ANRW* 29, 1, 321-411.
- GIPPER, Helmut, ‘Purpur’ (Weg und Leistung eines umstrittenen Farbworts)”, *Glotta* 42 (1964), pp. 39-69.
- HARRISON, Stephen J., “The Colour of Olive Leaves: Vergil, *Aeneid* 5.309”, *Ordia Prima, Revista de Estudios Clásicos*, Universidad Nacional de Córdoba, 2003, pp. 79-81.
- LE BONNIEC, Henri, *Ovide. Les Fastes*. Traduit et annoté par Henri le Bonniec. Préface de Augusto Fraschetti, 2^e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- MCGREA, N. G., *Ovid's Use of Colour and Colour Terms*, dans *Classical Studies in Honour of H. Drisler*, Londres, 1894.
- PORTAL, de, Frédéric, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1857.
- POTTIER, Bernard, *Vers une sémantique moderne*, dans *Travaux de Linguistique et Littérature*, II, 1964, pp. 107-137.
- PRICE, Thomas R., *The color system of Vergil*, dans *American Journal of Philology*, IV, 1, Nr. 13, 1952, pp. 1-20.

“SMELL OF MATRIX”: OLFACTORY IMAGERY AND DYSTOPIA IN *THE HANDMAID’S TALE*

Adela Livia CATANĂ
University of Bucharest

Abstract: This paper tries to explore the role of olfaction in the (re)construction of dystopia, which does not only accentuate the veracity of a fictional oppressing society but also hides deeper significations. It focuses on the impressive and subtle action of scents in Margaret Atwood’s 1985 novel, *The Handmaid’s Tale*, and underlines the fact that Offred, the protagonist-narrator who is alienated from the world she lives in, gradually reforms all her faculties on the basis of smell and extends herself in space by perceiving her own body, the others and her environment, as well as in time by memory and imagination. Finally, it makes the "matrix" does not represent only the womb, inside which unwanted deformed babies may develop but also the society which bears anomalies and its smell is by far repulsive.

Keywords: olfactory imagery, dystopia, memory, imagination, personality.

Olfaction or the sense of smell has usually been rejected because of its inferiority, high level of subjectivity, lack of rationality, animality, material inconsistency or poor terminology. However, it plays a fundamental role in our lives as it shapes the way in which we perceive ourselves and our environment and unconsciously triggers many of our reactions as well as thoughts, feelings and experiences. Starting from “orientation and interpersonal communication” it eventually leads to “self-knowledge based on consciousness and memory”¹.

Margaret Atwood’s 1985 novel, “The Handmaid’s Tale”, which depicts a near-future dystopia, abounds in passages containing olfactory imagery and without adding its synonyms, the word “smell” occurs sixty-seven times. The protagonist-narrator, Offred, which was enslaved by her own society, describes in a quite obsessive way all the odors that she can sense. Therefore, an important question should be asked: does she do all that in order to be more convincing or her purpose is actually a peculiar one?

The title of the novel underlines the fact that the reader has to deal with a story which seems to reconstruct Offred’s real life but also be a product of her own imagination.

The action takes place at the beginning of the new millennium; however, it reflects some important issues of the ’80s: the conservative revival in the West, the religious extremism, the feminist struggle for liberation from traditional gender roles, the declining birthrates, the dangers of nuclear power and the increased pollution.

It sounds an environmental alarm that draws attention to certain aspects of contemporary society which, if ignored, might have tragic consequences for making and even endanger the very survival of the human race: harmful genetic and ecological effects of chemical and radioactive pollution, as well as the lack of tolerance and sexism, witch-hunting and political fanaticism, moral and religious fundamentalism.²

¹ Mădălina Diaconu, *Despre mirosuriși miasme*, București, Humanitas, 2007, p. 76 (in my translation).

² Monica Bottez, *Infinite Horizons: Canadian Fictional in English*, București, Editura Universității din București, 2010, p. 222.

Moreover, the epilog shows that Offred's tale turned up on cassette tapes in Bangor, Maine, long after the narrated events had taken place and became an anthropological source presented by Professors Pieixoto during "the International Historical Association Convention held at the University of Denay, Nunavit, on June 25, 2195"³.

Olfactory imagery makes the protagonist-narrator's experiences seem realistic by providing them with a multiple dimension and persuades the reader/listener to believe them.

Nevertheless, the heroine is the victim of a dystopia, "a satirized or a deliberately distorted utopia"⁴ which places her "directly in a dark and depressing reality, conjuring up a terrifying future"⁵.

She lives in the Republic of Gilead, a country formed within the borders of the former USA where people do not face only pollution, environmental degradation, sterility and war but also the oppression of a totalitarian regime, which combines a kind of Puritan theocracy with fascist and communist ideas.

Offred's situation is extremely difficult as Gilead proves to be a phallogocentric or patriarchal society which preaches an extreme separation of the genders. Deprived of all her rights even of her real name, she is transformed into a Handmaid, whose single purpose is that of bearing babies for the Commanders. Forced to wear a red robe, she becomes another coloured instrument used by men and state, along with the Commanders Wives in blue clothes, the Aunts in brown uniforms, Marthas dressed in green, the Econowives in multicoloured outfits, the Unwomen in grey and the prostitutes trapped in carnival outfits at the Jezebel.

Moreover, she is constantly surveyed by the Aunts and submitted to different forms of physical and psychological torture which alter her behavior, making her seem mostly passive and unable of obvious acts of rebellion. I would like to make the point that her struggle is actually a psychological one triggered mainly by olfactory stimuli as all her senses have been somehow censured and she is not allowed to see, hear, touch or even taste some of the things around her.

Olfaction, as Aristotle states occupies a "middle position between the contact senses (touch, taste) and those of distance (sight and hearing)"⁶ and allows her to analyse the world in a very discreet way. Therefore, her nose becomes in Nietzsche's terms "a symbol of the intuitive knowledge"⁷, an instrument which helps her sniff the truth or rather the abnormality of her society.

Despite the fact that Atwood's novel depicts tortures, hanging bodies, public executions, sexual abuses, it exceeds some critics have found to be a specific feature namely that "dystopia usually focuses on sight, revealing images which are most of the time really shocking"⁸.

It is important to underline the fact that not only vision which has usually been considered the only "theoretic" and "esthetically potential" sense, especially due to Hegel's thesis⁹ but also olfaction can have a great potential of subjugation as well as liberation. Namely a present smell triggers the memory of an old similar one. But however sometimes the scents perceived by Offred might exist only in her mind and be just like Descartes states "subjective" and "unreliable" (542).

Right from the beginning of the novel, her personality just like that of many other dystopian protagonists who wake up in a constraining incoherent space, seems to be alienated. After a brief description of the basketball court where she must sleep, she says that "I thought I could smell,

³ M. Atwood, *The Handmaid's Tale*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1986, p. 299.

⁴ G. Achim, *Iluzia Ipostaziata: Utopieși distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Limes, 2002, p. 98.

⁵ Frederik Jameson, "Utopia as Method, or the Uses of the Future", in *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Ed. Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash, New Jersey, Princeton University Press, 2010, p. 2.

⁶ Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 21 (in my translation).

⁷ *Apud* in Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 36 (in my translation).

⁸ G. Achim, *op. cit.*, p. 142.

⁹ *Apud* in Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 30 (in my translation).

faintly like an afterimage, the pungent scent of sweat, shot through with the sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures, later in miniskirts, then pants, then in one earring, spiky green-streaked hair”¹⁰. Focusing on the words “I thought I could smell” one can definitely see that she was not sure of her own senses. She may easily resemble Codillac’s statue from his well-known work, *Traité des sensations* (1754) and just like it, on basis of smell she gradually (re)forms all her faculties. She also (re)constructs her Self as she is able to remember old smells and compare them with the present sensations. Olfaction helps her shift through pleasant or horrible memories, in other words gain a sort of liberty and achieve a consciousness of self, which may also explain her addiction to odors and their detailed descriptions.

Eventually, the sense of smell helps her overpass her status of a breeding tool, “transcend her biological determinism”¹¹, recompose her personality: “I wait. I compose myself. Myself is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is a made thing, not something born”¹².

Offred extends herself in space on the basis of smell by perceiving her own body odor, also others and her environment, as well as in time by memory and imagination.

Helmuth Plessner proposes a consciousness-based approach according to which humans are endowed with twofold experience of corporeality or *Verkörperung*. When they see, listen, touch and especially smell their own bodies, they face a sort of a halving: “On the one hand they “have” a body; on the other they “are” a body”. In other words, “the humans seem to be provided not only with a biological body but also a phenomenal one that is the focus of humans’ senses and that is perceived by humans”¹³.

This process can take place first of all because of the accessibility (we are closer to our bodies than to those of the others) and the momentary state of a certain odor (because we cannot perceive a permanent smell).

When Offred becomes aware of her own body smell and analysis it, she faces a twofold experience understanding the fact that she is not only a body to be used by others but also its “owner”. Although she is not allowed to possess anything she can still have something: her own body and its smell. Accordingly, she experiences a sort of a “corporeal cogito”, as if she would say: “I sense, therefore I am!”¹⁴.

It is also important to highlight the fact that the human body smell has never been purely biological and that right from the beginning it has been socially and cultural conditioned¹⁵.

The Gilead society preaches the return to natural and organic products. Even though flowers are accepted, perfumes are rejected in a Socratic manner, being associated with luxury, eroticism and moral depravation. Still, men are free to use aftershaves and the Commanders wives, such as Serena Joy succeed in buying them illegally from “private sources”. Meanwhile, the Handmaids, regarded as simple tools are denied the right to have a smell.

Nevertheless, Offred confesses that she smells “like butter” and that she and the other handmaids secretly use it to keep their skin soft. This kind of a “private ceremony” helps them believe that: “we will someday get out, that we will be touched again, in love or desire”¹⁶. The

¹⁰ M. Atwood, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ Monica Bottez, *op. cit.*, p. 228.

¹² M. Atwood, *op. cit.*, p. 66.

¹³ (Jackson 245)

¹⁴ Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶ M. Atwood, *op. cit.*, p. 97.

smell of butter or margarine could be interpreted from an Aristotelian perspective as a momentary olfactory pleasure with a “vital value” and not an “esthetic one”.

Eventually, Offred becomes able to predict her own bad smell: “The butter is greasy and it will go rancid and I will smell like an old cheese; but at least it's organic, as they used to say”¹⁷. Her future disgustful odor is actually imposed to her by the oppressive society she lives in.

The Wives usually complain that the Handmaids “aren't even clean [...] don't wash their hair, the smell. I have to get the Marthas to do it, almost have to hold her down in the bathtub, you practically have to bribe her to get her to take a bath even, you have to threaten her”¹⁸.

The Handmaids' stench can be understood as a gesture of rebellion or a clear proof of their insanity but also as a problem of olfactory prejudices. They represent an inferior class and just as George Orwell puts it “the lower classes smell. [...] For no feeling of like or dislike is quite so fundamental as a physical feeling” (112).

The more Offred explores her body smell, her only possession, she becomes a sort of a narcissist which loves herself and her transformations. She is eager to have new experiences and to perceive new smells. When she asks the Commander to bring her a hand lotion, it is not only because her “skin gets very dried” but also because she longs for diversity and implicitly for the revival of her old memories:

I would have liked to ask also for some bath oil, in those little colored globules you used to be able to get, that were so much like magic to me when they existed in the round glass bowl in my mother's bathroom at home. But I thought he wouldn't know what they were. Anyway, they probably weren't made anymore.¹⁹

Eventually, she receives a hand lotion, in “an un-labeled plastic bottle” which “wasn't very good quality; it smelled faintly of vegetable oil”. Disappointed she adds: “No Lily of the Valley for me. It may have been something they made up for use in hospitals, on bedsores”²⁰. Her sadness is not triggered by the fact that she did not get a “Lily of the Valley”, a perfume which she quite disliked, but because she was offered an oil used for bedsores, in other words the smell of an object.

Something similar happens when the Commander wants to take her on a “date” and gives her “a lipstick, old and runny and smelling of artificial grapes”²¹. Offred's destiny is to carry “the fruit” and ends up enveloped by the smell of a fruit.

Actually, she seems to be more thrilled when Serena Joy, the Commander's wife, asks her to hold the wool while she is winding: “I am leashed, it looks like, manacled; cobwebbed, that's closer. The wool is gray and has absorbed moisture from the air, it's like a wetted baby blanket and smells faintly of damp sheep. At least my hands will get lanolined”²². In other words, having the smell of an animal seems far more pleasant than that of an object or of a fruit.

When she spots the Japanese tourist's pink painted toenails, she experiences an imaginary body transfer:

I remember the smell of nail polish, the way it wrinkled if you put the second coat on too soon, the satiny brushing of sheer pantyhose against the skin, the way the toes felt, pushed towards the opening in the shoe by the whole

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ *Ibid.*, p. 159.

²¹ *Ibid.*, p. 230.

²² *Ibid.*, p. 203.

weight of the body. The woman with painted toes shifts from one foot to the other. I can feel her shoes, on my own feet. The smell of nail polish has made me hungry.²³

What happens is that she actually remembers the smell of freedom and she starts to starve for it. At this point her senses lose their basic functions and acquire a more spiritual one.

The memory of dabbing behind her year with a specific perfume, Opium, while waiting in a hotel room for her married lover, Luke, presents her as a self-empowered woman in a long-lost world; a world which inoculated the alienation of the body and the addiction to toiletries. However, as Diaconu says “the aura of our own smell does not protect us from the external threats but external means save us from ourselves”²⁴. The perfume corrects the biological esthetic nature and promises us happiness, gives us self-confidence, a weapon of seduction, an instrument of power. Gilead’s prohibition of the perfume equals the prohibition of self-improvement, individual power and contentment.

Offred’s olfactory journey continues with the perception of the others, a process which has been metaphorically expressed by Sartre:

L’odeur d’un corps, c’est ce corps lui-même que nous aspirons par la bouche et le nez, que nous possédons d’un seul coup, comme sa substance la plus secrète et, pour tout dire, sa nature. L’odeur en moi, c’est la fusion du corps de l’autre à mon corps. Mais c’est ce corps désincarné, vaporisé, resté, certes, tout entier lui-même, mais devenu esprit volatil.²⁵

Although the body odor is triggered by a physical matter, it proves to be ephemeral because of its high volatility. Sartre describes it as a unique combination of being and nothingness and states that it symbolizes the true nature of human beings. Eventually, during the smelling process, not only the body, but also the soul of an individual can be inhaled and as a result they combine themselves with those of the perceiver. Therefore, the handmaid might be seen as permeated by the bodies and souls of the others.

Yet, because of the social boundaries, she rarely has a closer contact with those around her and their body scents are usually based on assumptions and imagination. Moreover, when she eventually finds herself next to them, their odors seem to be perverted by the environment and most of the time makes her sick.

For instance, when kneeling near Serena Joy, she is actually submitted to a lethal combination of odors: perfume, “lemon oil”, “heavy cloth”, “fading daffodils”, “leftover smells of cooking coming from the kitchen” and she starts to feel “slightly ill”²⁶. Still, she considers Serena Joy’s perfume, Lily of the Valley, “a luxury”, a rare smell:

I breathe it in, thinking I should appreciate it. It’s the scent of pre-pubescent girls, of the gifts young children used to give their mothers, for Mother’s Day; the smell of white cotton socks and white cotton petticoats, of dusting powder, of the innocence of female flesh not yet given over to hairiness and blood.²⁷

According to Kant, the perfume of the ladies is as dangerous as the miasma of the marshes: one of them endangers our health and the other limits our freedom (158). Serena Joy is later depicted as a kind of a Madonna frozen in time wearing one of her best dresses, sky blue with

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 90 (in my translation).

²⁵ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, 3rd ed., Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 201.

²⁶ M. Atwood, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ *Ibid.*

embroidery in white along the edges of the veil: flowers and fretwork. Even at her age she still feels the urge to wreath herself in flowers. No use for you, I think at her, my face unmoving, you can't use them anymore, you're withered. They're the genital organs of plants. I read that somewhere, once.²⁸

Le Gu erer makes a very interesting statement regarding the similarity between the female physiognomy while having an orgasm and that while smelling a flower calling it an ambiguous marriage between the woman and the breathed smell of the flowers (219). In other words, Serena Joy's extreme care for flowers might reveal a secret sexual desire.

The smoke of cigarette "that has been inside Serena's body" makes Offred remember her "little girl who is now dead" and the sensation she had when they tried to cross the border illegally: "I feel as if there's not much left of me; they will slip through my arms, as if I'm made of smoke, as if I'm a mirage, fading before their eyes"²⁹.

The soap fragrance also reminds her of the little girl: "I close my eyes, and she's there with me, suddenly, without warning, it must be the smell of the soap. I put my face against the soft hair at the back of her neck and breathe her in, baby powder and child's washed flesh and shampoo, with an undertone, the faint scent of urine"³⁰. Even though she was separated from her daughter she preserves the maternal bond due to odors and sensory memory: "She comes back to me at different ages. This is how I know she's not really a ghost. If she were a ghost, she would be the same age always"³¹.

The way in which she acknowledges men on the basis of smell is also interesting to analyse. Women have always used perfumes to make themselves most attractive in order to be pursued and chosen by men. As Classen says they embody "the prey who must leave scent trails for their hunters" (164). However, the novel shows Offred as a pursuer of men's odors. She sniffs, examines, imagines and even longs for them.

The Commander's scent is compared to that of her previous one, "who smelled like a church cloakroom in the rain; like your mouth when the dentist starts picking at your teeth; like a nostril". Although the Commander's odor is also quite repulsive (he smells of mothballs, or of a "some punitive form of aftershave") it seems to be an "improvement"³².

When she has to kiss him goodnight and she states that: "his breath smells of alcohol, and I breathe it in like smoke. I admit I relish it, this lick of dissipation"³³. According to Kant, olfaction is a "preliminary taste" (Vorgeschnack) which allows us to quench our thirst through the air by "drinking the air through the nose" (158 in my translation). For Offred this gesture represents in fact a form of rebellion against the social prohibitions.

On the other hand, when she spots Nick, she thinks of the smell of his "tanned skin, moist in the sun, filmed with smoke". She gets excited by the idea of a perception of his odor: "I sigh, inhaling"³⁴. Her sudden attraction to Nick is explained by modern biology which states that the nose instinctively appreciates in the body smell the genetic compatibility or incompatibility³⁵.

She also has the power to transcend her boundaries and even construct a mental image of her husband, Luke, and his smell:

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ *Ibid.*, p. 63.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 95.

³³ *Ibid.*, p. 230.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 71.

He is surrounded by a smell, his own, the smell of a cooped-up animal in a dirty cage. I imagine him resting, because I can't bear to imagine him at any other time, just as I can't imagine anything below his collar, above his cuffs. I don't want to think what they've done to his body.³⁶

At the same time, Offred is also smelled by the others, even though their opinions are not revealed. For instance, this is the reason because of which, she and the Commander hide the bottle of hand lotion in his office: "I think I could get some of that, he said, as if indulging a child's wish for bubble gum. But she might smell it on you. [...] I'd be careful, I said. Besides, she's never that close to me. Sometimes she is, he said"³⁷.

It is also important to underline the fact that the Handmaid's analysis of the body smells is usually perverted by those of the environment.

The smellscape (Constance Classen's expression) or the olfactory landscape of the dystopia is mostly oppressing, makes the character feel sick and imprisoned. No one can escape a smell because it comes by breathing. Extrapolating from Kant's ideas regarding the "intimate incorporation" (innigste Einnehmung), one may say that by breathing in Offred allows smells to blend her in the environment (158).

Living in a Western city, the different olfactory spaces she encounters "are largely a product of zoning laws" which "regulate the kinds of construction and sets of activity that may go on different areas"³⁸. Furthermore, *The Handmaid's Tale* reveals the importance of the three kinds of urban domain distinguished by Classen: the private or personal (the home), the public and the industrial (170).

The house where Offred lives is as Gaston Bachelard calls it in *The Poetics of Space*, a body of images which gives the illusion of stability and whose rooms are places of memories (vii). It has become somehow artificial especially due to the decorations added by Serena Joy which seem to draw up a play setting rather than the inside of a home. Nevertheless, the objects are as Bachelard holds charged with mental experience (xxxvii) just as the scents they emanate.

Despite its elegance, the sitting-room is oppressive through the smells of polished furniture, dried flowers, cloth dust and even food. It is impregnated with Serena Joy's perfume as she is part of the room as much as the room is part of her too.

On the other hand, "the kitchen smells of yeast, a nostalgic smell" which reminds Offred of the "other kitchens" she used to have and of "mothers", her own mother and herself in past. But she concludes that: "This is a treacherous smell, and I know I must shut it out" and this happens because of the fact that her suffering and torments will increase by recreating imaginary maps of smells and experiences (47).

The room where Janine gives birth represents an olfactory climax: "the air is close, they should open a window. The smell is of our own flesh, an organic smell, sweat and a tinge of iron, from the blood on the sheet, and another smell, more animal, that's coming, it must be, from Janine: a smell of dens, of inhabited caves, the smell of the plaid blanket on the bed when the cat gave birth on it, once, before she was spayed. Smell of matrix"³⁹. According to Classen, the smells of child-birth are "an example of olfactory phenomenon deemed to be repellent and disruptive in many societies. These smells must accordingly either be dispelled by the use of other scents, or controlled by secluding both the newborn and its mother" (124).

³⁶ M. Atwood, *op. cit.*, p. 105.

³⁷ *Ibid.*, p.159.

³⁸ C. Classen; D. Hawey; A. Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell*, London, Routledge, 1994, p. 170.

³⁹ M. Atwood, *op. cit.*, p. 123.

The handmaids must “Breathe, breathe” and “Hold, hold. Expel, expel, expel” while Janine is in labor⁴⁰. The horrible combination of organic smells provides a great form of olfactory torture. Yet, “smells of all sorts become legitimate in the private space, the space of home”⁴¹. The overwhelming atmosphere makes Offred undergoes an exhausting exertion and underlines the animalism of human nature.

An important aspect of this scene is that Janine gives birth to a beautiful baby-girl who eventually proves to have a malformation and be rejected. Just like her, the Gilead society seemed to be perfect but it turned out to be rotten.

The home depicted by Atwood’s novel does not “protect the daydreamer” or help him/her to transcend the material world through imagination as Bachelard would put it, but rather encloses and forces him/her to surf through flash-backs; long lost memories.

Despite the fact that the garden is an outdoor space, it is also closely related to the house. Its beautiful flowers and perfumes can provide both a peaceful refuge, such as in Serena Joy’s case, as well as an agonizing experience for Offred: the “scent from the garden rises like heat from a body, there must be night-blooming flowers, it’s so strong. I can almost see it, red radiation, wavering upwards like the shimmer above highway tarmac at noon”⁴².

The protagonist’s intense attention to the “smell of the turned earth” and grass coming from the garden may reflect also reveal a clinic disorder and in Freud’s terms a “regression to a past stage”⁴³. Yet, this regression seems to be a general feature of the characters, who live in an oppressive world.

The smells of the public space are barely described. The Handmaid is allowed to go outside the house to buy some food and walk with Ofglen, but the reader can only imagine the olfactory sensations that she might encounter.

The city where Offred lives is also the center of Gilead’s power. It has never been explicitly identified, but a number of clues mark it as the town of Cambridge. Its main purpose is to confine its citizens functioning as a great prison where everyone is under the permanent surveillance of an army of Eyes, Angels and Guardians.

The old red brick Wall, which might somehow resemble the Berlin Wall, represents an extremely repugnant olfactory sensation. It is an execution place dominated by stench due to the hanging bodies left there for long periods of time: “as long in summer as they do in winter”⁴⁴.

Offred is shocked comparing the city and its emanations with the old one “which was once the land of air sprays, pine and floral”⁴⁵.

The protagonist also mentions some details related to the industrial parks or the garbage dumps from “the colonies”. Although she has never seen those places, the things that she had learned about them make her fear for her life and accept many compromises. In the Colonies, the Unwomen have to burn bodies in order to avoid any plague or to clean up “toxic dumps and the radiation spills”. Their noses fall off and their “skin pulls away like rubber gloves”⁴⁶. In other words, they even lose any chance to smell or touch and are condemned to a slow and painful death.

To summarize, Atwood’s characters are prisoners of numerous circumscribed enclosures starting from their mothers’ wombs, houses, gardens, city and finally the Republic of Gilead.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ C. Classen *et alii*, *op. cit.*, p. 170.

⁴² M. Atwood, *op. cit.*, p. 191.

⁴³ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

Therefore, the repugnant “smell of matrix” can be seen much as the odor of the whole society which shelters abnormalities.

The Handmaid succeeds to recompose her senses on the basis of olfaction, explore her own body, the others and her environment. Odors envelope and even torture the protagonist but also help her shift through pleasant or disturbing memories; transcend space and time through imagination. Eventually, she uses scents to order the world and manages to reconstruct her alienated identity.

In conclusion, not only does the olfactory imagery provide multiple dimensions of meaning and veracity to Atwood’s dystopia but it also underlines the character’s psychological transformations and healing.

Bibliography

ACHIM, George, *Iluzia Ipostaziata: Utopie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Limes, 2002.

ATWOOD, Margaret, *The Handmaid’s Tale*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1986.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BOTTEZ, Monica, *Infinite Horizons: Canadian Fictional in English*, București, Editura Universității din București, 2010.

CLASSEN, Constance; **HAWEY**, David; **SYNNOTT**, Anthony, *Aroma. The Cultural History of Smell*, London, Routledge, 1994.

DIACONU, Mădălina, *Despre mirosuri și miasme*, București, Humanitas, 2007.

JAMESON, Frederic, *Utopia as Method, or the Uses of the Future*, in *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Ed. Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash, New Jersey, Princeton University Press, 2010, pp. 21-45.

KANT, Immanuel, *Werke. Akademie-Textausgabe, Bd VII, Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Berlin, Walter de Gruyter&Co., 1968.

LE GUÉRER, Annick, *Die Macht der Gerüche: Eine Philosophie der Nase*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, 3rd edn, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

ELECTRUM ÎN SEPTUAGINTA

Ioana COSTA
Universitatea din București

Abstract: The Greek word *elektron* has a double meaning: „amber” and „an alloy of gold and silver”; its Latin equivalent, *electrum*, is simply borrowed from Greek, both in form and significance. The *Lexicon of the Septuagint* attests only the „alloy” denotation, strongly supported by the patristic commentaries. Its occurrences (*Ezekiel* 1.4, 1.27, 8.2) point toward a decoding on a colour basis, with little concern for the material involved. Most of the translations emphasise the “amber” interpretation, given the thorny equivalent “alloy of gold and silver”.

Keywords: Septuagint; Ezekiel; *electrum*; colour; translation.

1. Profetul Iezechiel

Profetul Iezechiel își primește investiția divină într-un moment terifiant: el trăiește experiența copleșitoare a viziunii tetramorfului, a făpturilor înaripate, cu trăsături amestecate, deopotrivă om, leu, vițel, vultur¹, și a dezvăluirii slavei lui Dumnezeu. Reacția lui fizică este pe măsura spaimei și a umilinței umane pe care le simte. Din acest moment, primește porunci aparent contradictorii, pe care nu le putem înțelege decât în dimensiunile unei coerențe profunde, explicând deopotrivă succesiunea de acte misterioase pe care le împlinește pe parcursul celor 48 de capitole ale cărții sale.

Căzut la pământ, profetul aude porunca de a se ridica. Stînd drept pe picioarele sale, profetului i se poruncește să plece pentru a predica. I se ordonă să iasă în câmp și să se închidă în casă; i se ordonă să rămînă imobilizat și i se cere, imediat după aceea, să acționeze. Iezechiel, chiar la începutul misiunii sale profetice, în care avea menirea de a purta cuvîntul lui Dumnezeu, pare să fie atins de paralizie și afazie; profetului îi este redată capacitatea de a vorbi abia în 33.21. Pare însă greu de admis că pe tot parcursul capitolelor 4-33 Iezechiel este un profet care păstrează tăcerea, mut. În egală măsură, acțiunile lui sînt imposibil de armonizat cu paralizia care i-a fost anunțată în 3.25-26 și i-a fost ridicată în 33.22. Pentru rezolvarea acestor incoerențe au fost propuse numeroase soluții, plauzibile prin nuanțările și aproximările pe care le aduc. (1) Tăcerea profetului putea fi relativă: el se definește prin calitatea sa de vorbitor, chiar dacă uneori păstrează tăcerea. (2) Tăcerea lui Iezechiel putea fi selectivă: el nu mai acționează ca un profet care îi îndeamnă pe oameni la pocăință, ci profetește venirea sfîrșitului. (3) Tăcerea profetului era unilaterală: el le vorbește oamenilor în numele lui Dumnezeu, dar nu Îi vorbește lui Dumnezeu în numele oamenilor, renunțînd să mai încerce o reconciliere între cele două părți. (4) Profetul – într-o altă posibilă interpretare a tăcerii impuse – nu mai vorbea în public: mulțimea venea la el acasă pentru a-l asculta. (5) În sfîrșit, abordarea istorico-critică a explicat textul, în forma lui prezentă, ca rezultat al unei deteriorări a manuscriselor.

¹ Iez.1.5-10.

Oricare i-ar fi definierea, tăcerea lui Iezechiel este pecetluită simbolic de cartea cu gust de miere pe care el o înghite. Episodul este comparabil în linii mari cu Ier. 1.9, unde mâna lui Dumnezeu atinge buzele lui Ieremia; în schimb, învestirea lui Moise (Ex. 4.12: „Eu îți voi deschide gura”) ține de o verbalizare a mesajului divin și nu se concretizează într-un act vizibil. Trăsătura particulară a atingerii buzelor lui Isaia cu un cărbune din vatră (Is. 6.6 *sq.*) poate fi interpretată ca o prelucrare a unui element ce nu putea să lipsească într-o relatare a învestiturii; transferarea cuvântului lui Dumnezeu asupra lui Isaia prin atingerea buzelor se transformă (Is. 6) într-o pregătire a buzelor pentru a primi cuvântul divin². În cazul lui Iezechiel, rolul mesagerului de a transmite cuvintele cuiva către altcineva este simbolizat printr-o imagine memorabilă, realizată în doi timpi: i se înmînează un sul (v. 2.9) pe care este înscris mesajul divin, indicat prin trei componente (v. 2.10): bocet și cânt și vai; i se cere apoi (v. 3.1 *sqq.*) să mănînce sulul.

Învestirea lui Iezechiel ca mesager este desăvîrșită prin înghițirea sulului pe care este înscris mesajul divin³. Porunca de a-l mânca echivalează cu transformarea sulului în parte componentă – și esență – a lui Iezechiel, care își va purta mesajul pe toată durata misiunii sale.

2. Miere și *electrum*

Cuvintele lui Dumnezeu sînt ca mierea, *vide* Ps. 118.103: mierea este definită prin caracteristica sa gustativă, așa cum indică precis textul de față, „plină de dulceață”. Termenul grecesc (*glykazon*) este un *hapax*, fiind atestat numai în cartea lui Iezechiel, în acest episod care nu îngăduie un echivoc semantic.

Percepțiile gustative sînt vagi, abia conturate în Cartea lui Iezechiel, cu câteva excepții memorabile. Gustul dulce al mierii din episodul cărții înghițite nu se regăsește în niciun alt pasaj. Tot ceea ce urmează trimite la un gust obișnuit ori chiar neplăcut (19); dacă este menționat la un moment dat vreun gust bun, el e mai degrabă înșelător ori prevestitor de rele. Pâinea este mâncată în durere (v. 11.18), ca și turtele din vreme de asediu, făcute din grăunțe amestecate și coapte în băligar (v. 4.12); belșugul de pâine, atunci când există, nu este prețuit, așa cum se vede din episoadele femeii lipsite de credință, din v. 16.13, și al Sodomei și Samariei, în v. 16.49. Apa este băută în chin și tulburare (v. 11.18); apa îmbelșugată duce la semețire și hybris (*vide* chiparosul din cap. 31). Căldarea cu cărnuri din v.11.7 este o parabolă explicată: „morții voștri, pe care i-ați lovit în mijlocul ei, aceștia sînt cărnurile”; imaginea căldării cu bucăți de carne reapare în cap. 24, unde cărnurile sînt bune, desprinde de os. Episodul Gog și Magog se încheie cu o îndestulare în care prezența sângelui pare o prevestire mai degrabă înspăimîntătoare (vv. 39.18-19: „Carne de uriași veți mânca și sânge de la mai-marii pământului veți bea, berbeci și viței și țapi toți [sînt] viței îngrășați. Și veți mânca grăsime până la saț și veți bea sânge până la beție din jertfa Mea, pe care v-am jertfit-o”). Belșugul duce la exces și la pierderea credinței: femeia necredincioasă, care a avut parte de făină albă, untdelemn, miere, le dă pe toate idolilor (v. 16.13); belșugul de pâine și preaplinul de vin nu fuseseră prețuite de Sodoma și Samaria (v. 16.49); potirul îmbată și devine potir al nimicirii pentru Oola și Ooliba (v. 23.31). Laptele ajunge la păstorii cei răi (cap. 34). Strugurii nu sînt fructul înmiresmat din care se face vinul, ci este aguridă în proverbul din v. 18.2 („părinții au mâncat aguridă și copiilor li s-au strepezit dinții”), vița-de-vie apare sub forma unui vrej uscat, bun doar pentru foc (cap. 15). Vinul este amintit ca interdicție rituală pentru preoți

² *Vide* (ca indiciu opus) 3Rg. 22.22 („voi mergeși voi fi duh mincinos în gura tuturor profeților lui”).

³ Strict formal, episodul amintește de povestea golemului: creație a înțelepților, a celor apropiați de Dumnezeu, un golem, modelat din lut, putea primi puterea de a vorbi dacă i se punea în gură o tăbliță de lut, pe care era înscris un cuvînt, ori un pergament cu o incantație.

(v. 44.21). Cetatea Sor fusese binecuvântată cu vin și miere, dar este pedepsită (cap. 27). Egiptul fusese și el, cândva, „țară de lapte și miere, țara fagure” (v. 20.6). În profeția împotriva Idumeei (v. 36,8), roadele viței-de-vie sînt parte a pedepsei: „strugurii și roadele ei le va mînca poporul lui Dumnezeu”. Foametea este semn de ocară și de pedeapsă divină (v. 36.30: „să nu purtați ocară foametei între neamuri”); binecuvântarea Templului reconstruit aduce din nou aroma jertfelor (cap. 46): în cuhniile Templului, preoții fierb jertfele.

Revenind la mierea care sugerează gustul tăcerii profetice, trebuie să admitem că ea oferă o cromatică perfect armonizată cu pasaje memorabile ale cărții, iar primul dintre ele este chiar cel care precedă momentul sulului de papirus: viziunea lui Iezechiel la râul Chobar este dominată de *electrum* (gr. *elektron*), un termen cu dublu înțeles în greacă (și în latină, care l-a preluat fără modificări formale ori semantice): „chihlimbar” sau „un aliaj de aur cu argint” (*vide* Plinius, *Naturalis historia*, 33,81). Lexiconul Lust îi dă aici această din urmă interpretare, ca și în celelalte două pasaje din cartea lui Iezechiel în care mai apare (1.27 și 8.2)⁴. Termenul ebraic corespunzător, *hašmal*, nu este cunoscut, iar cel acadian înrudit, *elmešu*, este de asemenea folosit pentru a descrie o apariție strălucitoare a lui Dumnezeu.

Lucirea metalică apăruse și în descrierea celor patru făpturi din viziunea lui Iezechiel (v. 1,7): „Și picioarele le [erau] drepte, labele le [erau] înaripate, și scînteii ca arama ce străfulgeră, iar aripile lor [erau] sprintene”⁵.

Dincolo de sensul pasajului 1.4, pe care îl putem înțelege în sine, în descendența textelor veterotestamentare și în interpretările ulterioare – în primul rînd (cronologic vorbind) patristice –, ne aflăm în fața unei opțiuni de redare a textului grecesc în traducere. Impasul nu își pierde intensitatea dacă pornim de la textul ebraic (unde apare, cum am văzut, un *hapax*), așa cum rămîne egal sieși dacă pornim de la textul latinesc, unde ambiguitatea chihlimbar/aliaj de aur și argint este transplantată de-a dreptul din greacă. Dificultatea nu se risipește nici la traducerea în alte limbi moderne, care au ales să folosească termeni diferiți, chihlimbar *vs* aliaj de aur și argint.

3. Mărturia textelor patristice

Interpretările patristice ale pasajului indică fără echivoc sensul „aliaj de aur și argint”. În Omilia I.2 a lui Grigorie cel Mare (cap. 14), vedenia strălucitoare din mijlocul focului, *species electri*, este însuși *Christus Iesus Mediator Dei et hominum*, mijlocitorul între Dumnezeu și oameni. *Electrum* este făcut din aur și argint: în amestecul lor, argintul primește ceva din lucirea aurului, iar aurul își temperează strălucirea alături de argint. În Fiul lui Dumnezeu, natura umană se unește cu cea divină, iar din această uniune omenescul se înalță înspre gloria divină, iar divinul își estompează intensitatea strălucirii, pentru a putea fi contemplat de ochii oamenilor (*ET DE MEDIO EIVS QVASI SPECIES ELECTRI, ID EST DE MEDIO IGNIS. Quid electri species, nisi Christus Iesus*

⁴ Pasajele din c. Iez. în care apare termenul *elektron* sînt următoarele: 1.4. „și am priviți, iată, o suflare ridicîndu-se s-a pornit dinspre miazănoapte, și un nor mare în ea, și o strălucire de jur-împrejurul ei, și un foc străfulgerînd, iar în mijlocul lui – ca o vedenie de aur cu argint în mijlocul focului și o strălucire în el”; 1.27. „și am văzut ca o arătare de aur cu argint din [acea] vedenie de la mijloc în sus, iar de la mijloc în jos, din [acea] vedenie, am văzut ca o vedenie de foc și strălucirea împrejurul ei”; 8.2. „și am priviți, iată: o înfățișare de bărbat, de la mijloc și pînă jos [era] foc, iar de la mijloc în sus, ca o vedenie de aur cu argint”.

⁵ Grigorie cel Mare, în Omilia I.4 (cap. 5), interpretează arama menționată aici ca o referire la glasul predicatorului: luciul aramei ori arama încinsă (lat. *aspectus aeris candentis*) este o aluzie la glasul celor ce predică, în care se îmbină sunetul și focul. Scînteile aramei (lat. *scintillae*) sînt cuvintele, delicateși mărunte: arama incandescentă aruncă scînteii, pentru că predicatorii nu reușesc să pună în cuvinte decît într-o mică măsură focul care arde în ei. *Electrum*, aramă, miere: au în comun lucirea caldă, care se transferă, treptat, în cuvînt.

Mediator Dei et hominum designatur? Electrum quippe ex auro et argento est. In electro dum aurum argentumque miscetur, argentum ad claritatem crescit, aurum uero a suo fulgore pallescit.)

Sensul curent al termenului *elektron/electrum* este cel de aliaj din aur și argint, de culoare galben-deschis pînă la alb-argintiu; se găsesc uneori în el urme de nichel, platină, cupru, rodiu, paladiu sau alte metale. Aliajul este maleabil, ductil și conductibil electric. În Antichitate, monedele din electru natural (aproximativ 75% aur și 25% argint) au circulat cu o rată de schimb care le plasa firesc mai aproape de aur decît de argint: aurul pur față de argint era 13.3 la 1, iar electrul față de argint era 10 la 1. Raportul dintre aur și argint în aliajul acesta a variat fie ca o consecință a calităților naturale ale aliajului fie, plauzibil, ca parte a unui proces de depreciere monetară. Aliajul obținut pe cale artificială, din aur și argint, era numit în egală măsură *electrum*.

Mai frecvent decît așa-numitul *electrum* alb (care în Antichitate era considerat argint, fiind de fapt argint cu un mic adaos de aur), aliajul cunoscut sub numele de *electrum* are o culoare care oscilează între galben și alb, fără a se apropia însă suficient de mult de alb: este galben pal sau alb-gălbui. Același termen se folosea pentru chihlimbar, probabil din pricina culorii galben-pal a unor varietăți. Datorită calităților electrostatice ale chihlimbarului s-au creat termenii științifici moderni *electron* și *electricitate*, *vide infra*.

Dicționarele oscilează deopotrivă: electru/ambură, cu varianta ilectru, termen vechi. Ambra, la rîndul său, este o substanță ceroasă, brună-cenușie, cu miros de mosc, formată în intestinul unei specii de cașalot și care se întrebuințează în parfumerie. Dacă ambra este echivalată de chihlimbarul cenușiu, ambra galbenă este chiar o denumire pentru chihlimbar.

Etimologia termenilor antici nu este de folos în distingerea aliaj *vs* rășină. Latinescul *ēlectrum* este explicat în relație directă cu grecescul *elektron*, iar atestările nu permit identificarea certă ca aliaj sau ca rășină (chihlimbar). În greacă, termenul (cu o etimologie de altfel obscură) aparține ansamblului de derivați ai lui *elektor* (masculin), „strălucitor”, epitet al soarelui (Il. 6.513), al lui Hyperion (Il. 19.398; H. Ap. 369), al focului (Emp. 22.2): *elektris* (feminin), epitet al lunii, și *elektron* (neutru)/ *elektros* (masculin sau feminin, genul gramatical neputînd fi dedus din atestările la Homer, Hesiod, Platon), aliaj de aur cu argint și ambură. De aici: *Elektrides nesoi*, „Insulele ambrei”. Derivații termenului *elektron* se regăsesc în onomastică (*Electra*) și, cu o descendență viguroasă, în limbile moderne: „electric”, din neolatinul *electricus*, „asemenea chihlimbarului”, vine de la acest nume al chihlimbarului.

Iez. 1.4, cu certitudinea pe care ne-o induce comentariul patristic, conține termenul *electrum* cu sensul „aliaj de aur și argint”. Nu este însă mai puțin adevărat că, fiind vorba de o viziune, este favorizat simțul văzului, deci este relevantă culoarea: de aceea este acceptabilă, literar, transpunerea prin „chihlimbar”, mai cu seamă în condițiile în care precizia filologică este contrabalansată de firescul expresiei. Termenul unic care ar trebui să poată reda în limba română (și în limbile moderne) „aliaj de aur și argint”, electru, este incomod: explicat ambiguu în dicționar ca „ambură”, face și o inevitabilă trimitere la electricitate. Trimitere care rămîne subiacentă în numeroase traduceri, *e.g.* „metal incandescent”.

4. Din traduceri românești

Traducerile românești ale cărții lui Iezechiel atestă dubla echivalare a termenului *elektron/electrum*. Iată cîteva exemple: „și am privit și, iată, o suflare ridicîndu-se s-a pornit dinspre miazănoapte, și un nor mare în ea, și o strălucire de jur-împrejurul ei, și un foc străfulgerînd, iar în mijlocul lui – ca o vedenie de aur cu argint în mijlocul focului și o strălucire în el” (*Septuaginta*, ediția Polirom-NEC, vol. 6.2, 2008); „și m’am uitat; și, iată, un vînt vîrtej venea dinspre

miazănoapte, și un nor mare într'însul, și strălucire împrejur-i și foc sclipitor, iar în mijlocul lui ca și cum ar fi fost o arătare de chihlimbar în mijlocul focului, și strălucire într'însa" (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Bartolomeu Valeriu Anania, 2001); „m-am uitat, și iată că a venit de la miazănoapte un vânt năprasnic, un nor gros, și un snop de foc, care răspânda de jur împrejur o lumină strălucitoare, în mijlocul căreia lucea ca o aramă lustruită, care ieșea din mijlocul focului" (*Biblia de studiu pentru o viață deplină*, Versiunea D. Cornilescu, 2000); „eu priveam și iată venea dinspre miazănoapte un vânt vijelios, un nor mare și un val de foc, care răspânda în toate părțile raze strălucitoare; iar în mijlocul focului strălucea ca un metal în văpaie" (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, cu aprobarea Sfântului Sinod, Justinian, 1968); „și iată ce mi s-a arătat: O viforniță venea dinspre miază-noapte, un nor mare, un foc strălucitor, care vărsa strălucire în juru-I, iar din mijlocul lui se arăta un punct luminos ca electrul băgat în văpaie" (*Biblia*, Vasile Radu, Gala Galaction, 1939); „și văzui și iată, vânt rădicându-se ieșia de la miazănoapte, și nor mare întru el, și strălucire preîmprejurul lui, și foc fulgerînd. Și în mijlocul lui – ca vederea chehribariului în mijlocul focului și lucire întru el" (*Biblia de la 1688*); „și am văzut, și, iată, un vânt rădicându-să ieșea despre miazănoapte și un nor mare într'însul și lumină împrejurul lui și foc strălucitoriu. Și în mijlocul lui ca o vedere de chihlimbariu în mijlocul focului și lumină într'însul" (*Biblia de la Blaj*, 1795); „și am văzut; și, iată, vânt de volbură venia de cătră crivețu și nor mare și foc învolvînd și strălucire împrejurul lui, și din mijlocul lui ca frumseța celui ales, adecă din mijlocul focului" (*Vulgata de la Blaj*, 1760-1761).

Acest ultim exemplu iese din seria dublei echivalări, dintr-un motiv care ține deopotrivă de traducerea din latină în română și de lectura eronată a termenului latinesc: „frumseța celui ales” dezvăluie alunecarea *species electri* înspre *species electi*. Alunecarea este în sine semnul că *electrum* era perceput ca o prezență insolită.

Bibliografie

- GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur Ézéchiél*, texte latin; introduction, traduction et notes par Charles Morel; vol. I (c. I), Paris, Cerf, 1986 (Sources Chrétiennes, 327).
- HALPERIN, David J., *Seeking Ezekiel. text and Psychology*, Pennsylvania, Pennsylvania state University, 1993.
- KLEIN, Ralph W., *Ezekiel. The Prophet and His Message*, Columbia (South Carolina), University of South Carolina Press, 1988.
- LAMPE, G. W. H. (ed.), *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- LUST, Johan; EYNIKEL, Erik; HAUSPIE, Katrin (eds.), *Greek-English Lexicon of the Septuagint*, Stuttgart, 1992, 1996; ed. a II-a 2003.
- MCGREGOR, Leslie John, *The Greek Text of Ezekiel. An Examination of Its Homogeneity* (Septuagint and Cognate Studies, 18), Atlanta (Georgia), Scholars Press, 1985.
- PETUCHOWSKI, Jacob; THOMA, Clemens (eds.), *Lexiconul Herder al întâlnirii iudeo-creștine. Substraturi, clarificări, perspective*, traducere de Dumitru Ionescu-Stăniloae, București, Humanitas, 2000.
- PLINIUS, *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate*, Ioana Costa (ed.), 6 vol., Iași, Polirom, 2001-2004.
- SEPTUAGINTA, 6/II *Iezechiel*, coord. Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, Ioan-Florin Floresc, traducere, note și introducere de Ioana Costa, București-Iași, Colegiul Noua Europă-Polirom, 2008, p. 11-287.
- ZIEGLER, Joseph (ed.), *Ezechiel (Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum Auctoritate Academiae Scientiarum Gottingensis editum*, vol. 16, pars I), Vandenhoeck und Ruprecht, 1952; ed. a II-a 1977.
- ZIMMERLI, Walther, *Ezechiel*, seria *Biblischer Kommentar altes Testament*, Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, Neukirchen-Vluyn, 1969; *Ezekiel I. A Commentary on the Book of the Prophet Ezekiel, Chapters 1-24*, traducere din germană în engleză de Roland E. Clemens, 1979.

L'IMMAGINE OLFATTIVA NEL PRIMO CAPRONI

Aurora FIRȚA
Università di Bucarest

Riassunto: Nel primo Caproni l'immagine olfattiva è associata alla figura della donna, essere sensuale, avvolto, in maniera quali naturalista, da odori e non da profumi, come lo indicano i termini ricorrenti: *acre*, *afrore*, *rifresco* ecc., attraverso i quali il poeta comunica il proprio rapporto fisico, pieno di vitalità con il mondo. La figura della donna, creatura della terra e del mare, è centro di un universo campestre o urbano, umido e caldo, quasi primitivo, istintuale al quale il poeta ritorna, per via del ricordo, nella tappa matura della sua creazione, in un desiderio di ripiegarsi sul semplice, sul concreto, sul corporale, per una reazione di difesa contro la storia e la guerra. Gradualmente, nelle ultime sillogi, lo spazio delle liriche si *svuota* dalla fisicità dei corpi, si fa sempre più concettuale ed essenziale, in un crescendo di immagini del silenzio, di spazi bianchi, dei temi della morte e del nulla.

Parole chiave: immagine, olfatto, odore, fisicità, ricordo.

Era da aspettarsi che un poeta come Giorgio Caproni, la cui vita e arte furono strettamente legate alla musica, curasse con massima attenzione le immagini uditive e la struttura sintattica dei propri componimenti poetici. Meno intuibile, ma ben nota ai suoi lettori, è stata la sua sensibilità per odori e profumi donde la centralità dell'olfattivo nella prima fase creativa, anteriore a *Il seme del piangere*, da molti critici ritenuta quale di ricerca e sperimentazioni. Le immagini olfattive ricorrono, come si è avuto modo di notare, con notevole frequenza in *Come un'allegoria* (1932-1935) e *Ballo a Fontanigorda* (1935-1937), raggiungono un apice quantitativo in *Finzioni* (1938-1939) e non mancano dai due volumi successivi: *Cronistoria* (1938-1942) e *Il Passaggio di Enea* (1943-1955).¹

Appartenente quando al corpo umano, quando alla natura, l'odore viene raramente isolato dagli stimoli appellanti gli altri sensi, quindi non di rado il profumo del fieno, dell'acqua, dell'erba si trovano abbinati al tattile, più precisamente all'umido; così connessi si innestano nella tematica della fertilità, del principio vitale che attraversa, come un flusso vitale, tutta la prima stagione lirica di questo poeta. Due sono i protagonisti lessicali del detto accostamento: *acre*² e *madido* con le rispettive famiglie lessicali, che insieme delineano uno sfondo paesaggistico imbevuto di presenze umane. L'odore dell'erba è *aspro* (*Vespro*, CA) o *acre* (*Marzo*, CA).³ La terra profuma di umido. L'orma lasciata sull'erba dai passi sul *sentiero umido* è *aspra* (*Da Villa Doria – Pegli*, CA), *sul prato è rimasto / aspro l'odore dell'erba / pestata* (*Vespro*, CA). La terra bagnata dalla pioggia

¹ Le raccolte e i versi citati qui appartengono al volume Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1999.

² Voce dotta dal latino *ācre(m)*, derivato dalla radice *ac-* che indica acutezza, la parola richiama subito un commisto sensoriale di gustativo, olfattivo, uditivo e persino tattile. Si usa per connotare un sapore „aspro, agro, piccante” e in senso esteso un odore „pungente, penetrante” o ancora un suono „stridulo e molesto”. Invece del sostantivo più vicino a questo aggettivo, *acredine*, ritenuto meno lirico dal poeta, Caproni preferisce *agrezza* e, di frequente, *agro*. Questi vocaboli sono l'unico sfizio o esotismo olfattivo permessosi da Caproni, che in altri versi preferisce la semplicità di *odore* e *odorare* o *l'afrore* („odore sgradevole che emana dall'uva in fermentazione, dal sudore e altro”).

³ Per le raccolte di Caproni abbiamo usato le seguenti abbreviazioni: CA – *Come un'allegoria*, BF – *Ballo a Fontanigorda*, F – *Finzioni*, C – *Cronistoria*, PE – *Il Passaggio di Enea*.

viene paragonata ad un frutto appena sbucciato: *Il fiato del fieno bagnato / è più acre – ma ride il sole / bianco sui prati di marzo / a una fanciulla che apre la finestra. (Marzo CA)*. Terra e femmina si fondono in base alla comune simbolistica della fertilità; la prima appare personificata: *apre assonnati occhi d'acqua / alla notte che sbianca (Prima luce CA)* e il suo volto, *la sua faccia umana è madida di sudore (Prima luce CA)*, visione che sarà la caratteristica di tante comparse femminili delle poesie successive.

Altrettanto *acre* è il filo di fumo intorno al quale ruota un'altra catena associativa di immagini coricorrenti nei primi volumi: la notte, la festa, i saltimbanchi, il fuoco, il calore: *Tersa per chiari fuochi / festosi, la notte odora / acre, di sugheri arsi / e di fumo. (San Giovambattista, CA)*; e ancora in *Saltimbanchi (CA)*: *Nel vento che si accalora / di risa sui maturi fieni / (al prato reca aromi / dai falò dispersi / sui colli – e ve ne trascina / i bruciori) / la festa dei saltimbanchi / ha allucinato la sera. (...) Spira l'odor dei fumi / acre, sull'allegria fiammata. / Sopra un'illuminata / pelle di giovani donne / si cancellano gli astri*. Si vede qui che l'universo olfattivo di *Come un'allegoria* si delinea sullo sfondo delle *aromatiche sere* estive, odoranti di terra umida (*Sei ricordo d'estate, CA*) e avvolte nel fumo dei fuochi festivi.

I paesaggi alquanto essenziali sono attraversati da figure sfuggenti, da sagome diafane che hanno recsio il legame col concreto. Quasi fiabesche, circondate da un alone straniante, fantasmatiche come esseri ultraterreni e sempre mobili esse aprono dimensioni in cui il lettore sarebbe tentato di immergersi, se non fosse per l'odore pungente che lo fa ritornare verso la realtà, la corporalità, l'istintualità: *Come un'allegoria / una fanciulla appare / sulla porta dell'osteria. / Alle sue spalle è un vociare / confuso d'uomini – e l'aspro / odore del vino. (Borgoratti, CA)*.

Velato nei primi versi, il nesso tra immagine olfattiva e sessualità diventa palese in *Ballo a Fontanigorda* dove gli odori si concentrano sul corpo femminile, consustanziale alla terra e alla natura: *Questo odore marino / che mi rammenta tanto / i tuoi capelli, al primo / chiareggiato mattino. // Negli occhi ho il sole fresco / del primo mattino. Il sale / del mare... // Insieme, / come fumo d'un vino, / ci inebriava, questo / odore marino. / Sul petto ho ancora il sale / d'ostrica del primo mattino. (Questo odore marino, BF)*.

I *paesaggi* di Caproni, spiega Pier Vincenzo Mengaldo nell'introduzione a *Opera in versi* “sono intrisi di un sentimento fortemente, acutamente sensuale. (...) sono *paesaggi* dominati e quasi schiacciati da vivissime presenze femminili, meno individui che intense epifanie della femminilità: donne che cantano, che ridono, ma soprattutto la pelle delle donne, il loro sudore (afrore), donne accaldate, *trafelate* e *scalmanate* (in rima)”. L'olfatto prevale “contro ogni tradizione affermata e come segnale appunto di un rapporto fra l'io e il di fuori per nulla contemplativo e divaricato, ma sensuale e ricco di immediatezza vitale”.⁴ L'odore, legato all'umido corpo femminile e alla terra madida dal volto umano rimanda ai ritmi ancestrali della sessualità e della fecondità. Ne sono prova le scene in cui le mondine grondanti di sudore, madide e invitanti lavorano: *Ma sempre abbiate / nel viso di sudore / madido, l'acceso riso / dei soldati alle estive / manovre. (Alle mondine, BF)*.

Nei primi volumi di Caproni la natura e i personaggi mancano di qualsiasi tratto asettico o terso, esalano fisicità e vitalità, ciò vietando al sentimentale o all'idilliaco qualsiasi preminenza. „I personaggi femminili” afferma Adele Dei „sono descritti come se davvero fossero un altro pianeta: se ne registrano con minuzia l'abbigliamento e i gesti, ma soprattutto i particolari fisici, le imperfezioni, gli odori, filtrati da una ipersensibilità ravvicinata e acutissima, da una estraneità quasi spietata, che forse è un'argine all'attrazione, o più probabilmente ne fa parte. Caproni non rifugge mai dall'immaginazione o dalla percezione magari stridente e sgradevole; anzi il suo

⁴ Giorgio Caproni, *Opera in versi*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 15-16. D'ora in avanti: OV.

sguardo si ferma spesso con meticolosa esattezza proprio su aspetti crudi o *sconvenienti* che non si vogliono in alcun modo espungere o redimere”. Da questo punto di vista, altroché trascurabili sono i racconti scritti dal poeta negli anni quaranta. In *L’odore dei capelli*, egli accresce con occhio e fiuto quasi naturalistici il ritratto della donna, il cui odore si espande e comprende l’intero spazio: „mi parve che nel crescente odore di capelli e di donna andasse coprendo il teatro e la terra. Mi parve anzi che l’intero universo, tra breve, sarebbe rimasto totalmente sepolto sotto quella strana *bruma* [la pioggia di forfora] magari fino all’acida e terribile alba in cui l’urlo d’uno strillone, fermando di botto sui selci lavati di fresco le carrette del latte e i bidoni a ruote degli spazzini, non avrebbe squarciato quella caligine di forfora per penetrare fin nella camera, anch’essa calda d’odor di capelli”.⁵

La fisicità, sgradevole o meno, sensuale nella più parte dei casi, rientra nel carattere virile – come lo definiva Mengaldo – della scrittura caproniana, nella quale, non di rado, le essenze feconde della carne pulsano sullo sfondo delle città di mare. In effetti, da *Il Passaggio di Enea* e *Il seme del piangere* proprio a questi spazi, grondanti di acqua salmastra, di odore di scogliera, di strade e di osterie, viene data la parte del leone. Come noto, le città del Caproni sono Livorno, Genova e Roma. „Livorno è per me l’infanzia: è Annina, è la madre, Genova invece è *mézigue*” afferma il poeta, indicando che il suo immaginario marino s’impenna principalmente sulle due città evocate⁶.

Su questo sfondo la donna, altre volte avvicinata alla terra, diviene tutt’una col mare in un tripudio di profumi a volte *pudicissimi, nuovi, di fresco*, come quelli esalati dalle carni *tenere e dolcissime* (*Senza titolo, F*), altre volte acidi, di sudore, di umidità e scoglio: *Dal fondo delle odorose / scogliere, al refrigerio / limpido del bel colore / marino, tu sorti accese / d’opaco lume le tenere / carni. (Venere BF)*. Le immagini, grondanti di sessualità arricchiscono il discorso ampio condotto da Caproni sulla città di Genova, amata di un amore che, secondo ciò che il poeta scrive nel seguente frammento autoconfessivo, poco o nulla ha a che fare con l’estetica, essendo invece tutto imperniato sul viscerale e sulla corporeità concreta e vivente: „Non sono dunque nemmeno ragioni puramente estetiche, quelle che mi legano a Genova. Tant’è vero che mi piace immensamente perdermi proprio nelle sue più buie zone intestinali, nei carrugi dove si compie la digestione delle mercanzie arrivate in porto per tramutarle in lucro, in oro”.⁷

Spesso accade che l’allusione erotica, ambientata in questa città portuale „degli amori in salita”, sia resa ancora più evidente dalla presenza delle ostriche e delle arselle, come nel seguente frammento, intensamente melodico, nel quale gusto e olfatto s’intrecciano: *Sono donne che fanno / così bene di mare / che all’arietta che fanno / a te accanto al passare / sento sulla tua pelle / fresco aprirsi di vele / e alle labbra d’arselle / deliziose querele. (Sono donne che fanno, F)*.

Già nei primi volumi Caproni basa le poesie su una tipica impalcatura musicale, qui data dall’alternarsi di liquide e sibilante: *Sento SuLLa tua peLLe / fReSco apRiRSi di veLe / e aLLe LabbRa d’aRSeLLe / deLizioSe queReLe*. La sonorità si concentra intorno all’aggettivo *fresco*, frequentemente impiegato in questo primo tempo creativo. Le sue valenze semantiche diventano ancora più chiare se si considerano quelle del nome imparentato: *rifresco*, presente, ad esempio, nel quinto verso del sonetto *Alba* e la cui situazione particolarissima, di primo e unico termine inventato da Caproni e presente nelle prime raccolte, è stata notata e approfondita da Luca Zuliani. La parola ritorna, sempre connessa all’alba, nel settimo verso della seconda strofa delle *Stanze della*

⁵ Giorgio Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Garzanti, Milano, 2008, pp. 11-12. *L’odore dei capelli*, *ivi*, pp. 306-309, p. 309.

⁶ Giorgio Caproni, *Il mestiere di poeta*, 1965 *apud* OV, p. LXV.

⁷ Da un dattiloscritto del poeta, ora in Antonio Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d’Enea*, edizioni dell’Ateneo e Bizzarri, Roma, 1980, pp. 6-7.

funicolare (l'alba che sa di rinfresco dai cocci / e dai rifiuti gelidi) e anche in molti inediti. L'apparato critico dell'*Opera in versi* registra come esso sia stato ottenuto tramite un calco imperfetto sul genovese *refrescûmme*, "certo spiacente odore che mandano i piatti e le tazze e i bicchieri o mal lavati o non bene sciaguattati in acqua chiara, specialmente quando in essi sia stato o abbiano toccato pesce, cacio, uova o latte" presente in forma variata anche in altri dialetti settentrionali. Le stesse note filologiche accennano già anche alla connotazione sessuale associata a questo termine, che appare esplicita negli inediti, dove, quando la parola *rinfresco* non compare, l'odore in questione è così descritto: *nei bars dell'alba tra i vapori e il lieve / lieve odore di sperma e d'acqua dove / lava gli specchi una donna*. E altrove: *Ragazze dai capelli scialbi / e gli occhi bianchi, ma forti / di reni, lavano i bars / all'alba – il marmo che sa / di seme d'uomo e di segatura*.⁸

La medesima parola fa capolino negli scritti in prosa di Caproni. Lo stesso Zuliani segnala un frammento di *Il cappuccino*, pubblicato nel 1948 : „Una nuvola di vapore tiepido e un vago odor di rinfresco si spandeva nel bar da pochi minuti aperto. C'era una ragazza che lavava il pavimento (si mescolava all'odore acquoso del caffè lo strano odore di segatura e di varecchina annacquata) e Mario fu in quel vapore illuminato dalla lampadina elettrica che chiese alla ragazza: «Casorate Primo è distante?»»⁹.

La collocazione del suddetto aggettivo accanto a *nuovo* e *pulito* non lascia dubbio sulle sue connotazioni: lontane da qualsiasi polo negativo esse richiamano realtà istintuali, depurate da moralismo vacuo e cantate nella loro primitività positiva. Con il loro particolarismo dalle origini dialettali *fresco* e *rinfresco* sono inoltre il marchio di una umanità marginale, intensamente legata a Genova, città del cuore di Caproni, marina quanto la Livorno dell'infanzia ma più vicina al poeta maturo.

Negli odori mutati o nella loro scomparsa dall'umido ambiente lirico genovese si legge a volte il passar del tempo: *Non più il catrame odora / di remoti velieri / dietro San Giorgio: un gorgo / d'altri e più acri aromi / pullula, Sottoripa, / nei tuoi fondachi bui. // Ma è festa ai marinai / d'oggi come fu ieri / un tanfo di bolliture / rancide, d'olii di semi, / e all'osterie nel fresco / morto d'acque portuali / carnali risa di donne / frequentate dai mori. (A mio padre, F)*.

La nuova *agrezza* penetrante dell'amata Genova, i cui paesaggi prenderanno il sopravvento sugli altri nei volumi successivi, coesiste in *Finzioni* con echi olfattivi campestri: con il fumo sulle colline, col profumo del fieno e dell'erba ricorrenti nei volumi anteriori. Quindi è graduale il passaggio dagli odori della campagna a quelli urbani. Allo stesso modo compaiono stimoli nuovi come il profumo della *cipria* e del *minio*, che si ricollega alla poesia precedente attraverso l'appartenenza al corpo femminile e grazie al fatto che rammenta la festa, la danza, i saltimbanchi. Mentre in *Come un'allegoria* la festa si svolgeva all'aperto, tra l'odore del fumo, dell'erba e del fieno, ora si recita, il più delle volte, in ambienti chiusi, nello spazio ristretto dei locali di porto, brulicanti di donne e marinai e pullulanti di acri aromi. Come un filo di nostalgia, il sentore delle feste del passato permane in questa fase di transizione: *Cara con poca cipria / e minio, che bella festa / inventi sopra il tuo viso / giovane! // Tale su questa / piana dove ti chiama / di suoni allegri al riso / l'eco, con bei colori / e nuovi s'è acceso il lume / vario del ballo: / odori¹⁰ / d'erbe e di carnagioni / indocili – e perfino il fumo / dei roghi copre il profumo / che tra i fienili muove / il gioco delle tue finzioni. (Finzioni F)*.

⁸ *Noi come siamo vicini alla morte*, foglio 70 62, vv. 9-11, in OV p. 1132n. Da un frammento del foglio 70 65, righe 9-13 in OV, p. 1132n. V. anche Luca Zuliani, *Il tremito nel vetro. Temi, stile e metrica in Giorgio Caproni*, Cleup, Padova, 2009, p. 48.

⁹ Luca Zuliani, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰ *Odori*: s.m. plurale di odore, n.a.

Il calore, sinora contenuto nel sentore dei fuochi spenti e nel sudore femminile, divampa nel rossore che invade le strade, le colline, avvolte dalle folate calde dall'erba con cui si fonde il solito buio *afrore acre*: *Già un sentore / d'estate, in un afrore / d'acqua sopra le selci / accese, al chiaro viso / esala in un rossore, / quasi un caldo improvviso. (Acacia F). I cori delle comitive / cariche d'erbe e di voce / e d'impeti (acre l'aprile / preme – alza a folate / dal greto il buio e l'odore / dei sassi) nelle alitate / tenebre quale clamore / recano – quale luce? (Giro del Fullo, F).*

Da *Cronistoria* in poi, senza rinunciare alle consuete coricorrenze con le quali il lettore si è ormai abituato¹¹, il poeta relaziona l'olfatto ai grandi temi della sua lirica del secondo e terzo tempo creativo: lo scorrere del tempo, l'uccisione di Dio da parte dell'uomo, la poesia. Proustianamente il profumo avvolge la donna che piroetta in una danza del ricordo: *Tu che ai valzer d'un tempo / in furia lieve di suoni / ti lasci, non senti il tempo / di questo giorno che odora / d'agrumi – non senti il lampo / sulla collina nei fumi / di marzo. // Nei tuoi profumi / remota, uno sfarzo / di giovinezza al tuo petto / arde carboni – un perfetto / sogno: le tue canzoni / diroccate dal vento. (E lo spazio era un fuoco, C).* Il sottrarsi dalla realtà dell'ora e del qui si spiega attraverso la mancata percezione dei suoni, odori e stimoli visivi attuali, sostituiti con melodie, danze e profumi lontani nel tempo. Tutti concorrono a creare l'atmosfera dell'*iter mentis* percorso dalla donna, ripiegata nei suoi *profumi remoti*, che rivive *i valzer d'un tempo*. L'immagine si basa sulla quasi sinonimia tra profumo del corpo e ricordo, e i conoscitori della biografia caproniana si saranno ricordati che, di lì a poco, il poeta pubblica la traduzione del *Tempo ritrovato*.¹²

Già preannunciata da alcune poesie di *Cronistoria*, la scissione del tempo caproniano, per cui il periodo anteriore alla guerra si stacca nettamente da quello ulteriore, diventa in *Il Passaggio di Enea* una realtà compiuta. Deriva da questa separazione drammatica dal passato l'acuto bisogno di far appello all'originario.¹³ Insieme all'altro materiale linguistico che indica sensazioni elementari, le parole olfattive sorreggono le poesie in cui fa capolino il desiderio di ripiegarsi sul semplice, sul concreto, sul corporale, come in una reazione di difesa contro la storia e la guerra.

Il tramonto del proprio io così come lo si conosceva torna con insistenza e vi trascina tutta una costellazione di altri motivi e temi connessi, tra cui uno che farà fortuna nel nell'ultimo Caproni: la morte di Dio, la sua uccisione da parte dell'uomo. Se nelle raccolte tarde il gesto criminale sarà lo sparo del fucile, qui si ha solo un primo segno di ribellione: lo scagliare di un sasso, compiuto in presenza dell'odore di vecchio, di rancido – epifania del cambiamento: *Ma memorando è il tuono / del treno scoccato all'Umbria / all'improvviso – il frastuono / spento di colpo a Foligno / dove, posando in ore / dure di stelle, un afrore / rancido estremo addio / suonò alla terra – al sasso / scagliato privo di sguardo / dal nostro amore a Dio. (E lo spazio era un fuoco, C).* Notevole e degno di ulteriore analisi risulta il numero delle sinestesie che vedono l'olfattivo avvicinato al sonoro.

Oltre ad un approfondimento della meditazione su Dio, il *Passaggio di Enea* offre anche un'angolatura altroché trascurabile della visione caproniana sull'arte dello scrivere; nel sonetto *Le giovinette* la creazione di versi si presenta come uno spazio dove l'io rifugge la vita. Innestata in questo discorso, l'immagine olfattiva si rivela come uno dei cardini della poetica di Caproni. Come

¹¹ Permangono in *Cronistoria* gli odori freschi della donna: *una fuga / d'astri e di donne, che insieme a un odore / chiaro d'aperto hanno fonda una ruga / di notte in viso – un velo di madore / sugli occhi, le cui lacrime prosciuga / la brezza soffocata dell'amore. (Sonetti dell'anniversario, XIII, C).* Ne XV sonetto il nome *frescura*, della nota famiglia lessicale, rima con *erbura*, osserva Mengaldo, come in un eco delle costruzioni preferite in *Come un'allegoria*. Che le rime siano indizio di tragitti interpretativi è una delle opinioni maturate da Caproni nei suoi studi sulla *Commedia dantesca*.

¹² Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, traduzione di Giorgio Caproni, Einaudi, Torino, 1952.

¹³ Antonio Barbuto, *op. cit.*, p. 109.

in altri luoghi, protagonista rimane la famiglia lessicale di *acre*: *Le giovinette così nude e umane / senza maglia sul fiume, con che miti / membra, presso le pietre acri e l'odore / stupefatto dell'acqua, aprono inviti / taciturni del sangue! Mentre il sole / scalda le loro dolci reni e l'aria / ha l'agrezza dei corpi, io in che parole / fuggo – perché m'esilio a una contraria / vita, dove quei teneri sudori, / sciolti da pori vergini, non hanno / che il respiro d'un nome?... dagli afrori / leggeri dei capelli nacque il danno / che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori / terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno! (I lamenti VII, PE).*

Il gamma di odori rientra nell'ambito della fisicità corporea, alla quale il poeta contrappone la dimensione asettica della scrittura. Insieme agli altri stimoli olfattivi, il termine *afrore*, non estraneo al Caproni di *Finzioni* o di *Cronistoria*, è segno di quell'erotismo e di quella vitalità che caratterizzano tutta la sua prima stagione lirica. In altri contesti lirici il medesimo indica la necessità di scontrarsi, anche ai fini della creazione, con la realtà circostante. In 1944 esso irrompe nell'universo dell'alba, aborrita, e completa, con certa pesantezza, la costellazione di formule sonore e olfattive che allude qui ad una fucilazione: *Sulla faccia / punge già il foglio del primo giornale / col suo afrore di piombo (1944).*

Nei sonetti di *Il Passaggio* il nesso il nesso con il pulsare della vita, imbevuta di odori di corpi e pietre si assottiglia finché diventa fragile *respiro*. Dopo questo volume le immagini olfattive sono sempre più rare, i paesaggi si fanno man mano più tersi e frammentari. Presi in un vortice nel quale tutto l'universo lirico di Caproni viene succhiato verso il vuoto e il nulla, i profumi si fanno tersi, essenziali e privi di sfumature corporee. Basterà leggere i versi seguenti dove, a capo di una metamorfosi violenta – le unghie lo testimoniano – il sentore si decompone, quasi come un cadavere: *Nel barlume / torvo di quel fanale che si sfa / col mio cuore fra i platani, ah! l'agrume / d'unghie che slentano e slargano là / nel raggelo gli accordi... Dove il fiume / sciacqua e sullo sterrato che non sa / né di mare né d'erba alza il sentore / vuoto dell'acqua, perché in un tremore / luminescente di vetri la città / nelle tenebre un soffio sperde, e muore / tra i lenti accordi quel gelido tram? (Notte, PE).*

L'accostamento *agrume - unghie* richiama la violenza dell'atto creativo, della nascita della musica/poesia; agli occhi del lettore si presentano i fenomeni di questa lenta apocalisse: il *barlume* diviene *tremore*, il *cuore* – ma anche la luce del fanale – *si sfa*, lo sterrato ha perso gli odori consueti, sostituiti ora dal *sentore vuoto*. Qui come altrove l'olfattivo forma un continuum con l'acustico, entrambi parte integrante della riflessione sulla parola e sull'ars poetica.

La riduzione delle sensazioni olfattive e gustative ritorna con frequenza sempre maggiore: *(...) E l'alba / piena di scipite nebbie / sui sassi senza sapore velati di ghiaccio / come gli sterpi di vetro // nell'orto dove non più era odore / di luna e di menta, / ma solo, immensamente, un topo / morto assiderato sul ghiaccio, // avendo, lui pure, / tentato chissà quale porta, / l'alba fu sul tuo viso un improvviso biancore / e un'improvvisa fuga del sangue, / chiudendosi senza più aria le tue narici, / o mia povera soffocata! (Il passaggio di Enea).*

Questo brano, ricollegato al racconto senz'altro autobiografico *Il gelo della mattina* ripropone sensazioni provate dal poeta dopo la morte della fidanzata Olga/Elsa. L'odore della menta nella luce lunare, ormai scomparso, era stato in *Il gelo della mattina* lo sfondo dell'incontro amoroso: „Odorava la menta sotto la luna, e nell'attimo di trattenuto respiro si faceva grande il fragore, prima avvertito appena come un ruscello sommerso, dell'acqua del fiume (...).”. *Le scipite nebbie i sassi senza sapore, l'orto dove non più era odore / di luna e di menta* sono spie dell'immaginario mortuale gelido e asettico, fortemente in contrasto col calore e il sudore degli acidi corpi femminili con i quali il lettore si era abituato nei primi versi di Caproni.

L'universo caproniano fatto di corpi, carne, gusto e odore, bisogna sottolinearlo, si scompone gradualmente. Anche le linee paesaggistiche di Livorno e Genova si dissolvono, le città si trasformano in non-luoghi sfuggenti, fantasmatici, tuttavia – ed è Mengaldo a farcelo notare – anche dopo questa fase permane la realtà che urta contro la leggerezza delle apparizioni: „Piuttosto che di realtà rotonda, Caproni ha bisogno dell'urto, dello stridore del concreto per sentirsi vivo: anche come essere morale”.¹⁴

Nella poesia più tarda *Odor vestimentorum*, che chiude la raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, viene ripreso il motivo olfattivo in via di estinzione, ormai *archetipico*. *La calorosa ragazza dagli acri rossori* fa irrompere nel verso, qui come in molti componimenti anteriori, la vita, il sangue, l'istinto. In simil modo, rivisitando vecchi motivi ormai archiviati, si apre un confronto con la concettualizzazione operata dai Caproni nei versi più maturi¹⁵ dove sempre più spesso lo spazio delle liriche sarà *svuotato* dalla fisicità dei corpi e dalla nettezza dei paesaggi, dal silenzio, dagli spazi bianchi, dalla morte, dal nulla.

Bibliografia

AA.VV., *Giorgio Caproni e la musica*, atti del Convegno della V edizione del Premio letterario Lerici Golfo dei poeti, a cura di Amira Luisa Eguez, Edizioni Cinque Terre, La Spezia, 1991.

AA.VV., *Odeurs*, dirigé par Jacqueline Blanc-Mouchet avec la collaboration de Martyne Perrot, “Serie mutations”, nr. 92, Paris, septembre 1987.

BARBUTO, Antonio, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma, 1980.

CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano, 1998.

CAPRONI, Giorgio, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Garzanti, Milano, 2008.

ZULIANI, Luca, *Il tremito nel vetro. Temi, stile e metrica in Giorgio Caproni*, Cleup, Padova, 2009.

¹⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione* in OV, p. XL.

¹⁵ Si legga a proposito di questa poesia anche l'interpretazione di Mengaldo: „Ma quegli acri rossori sono, dopo altre definizioni concrete però con un brusco passaggio al concettuale, l'*antistoria*. (...) osserviamo che il poeta, che, come persona, ha attraversato in modo così consapevole e virile quanto di peggio ci ha regalato la storia del nostro tempo, in quanto poeta è, un po' al modo di Saba, poeta dell'*antistoria*. Lo è perché è poeta dell'autenticità della *vita*, anche quando questa si nasconde nel chiacchiericcio, nello stallo, nell'annebbiarsi dei ricordi.” *Idem*, p. XXIX.

PAS DE SENS SANS LES SENS

Alexandra Elena ILINA
Université de Bucarest

Abstract: "A Perfect Sense" is a cinematographic metaphor that chronicles both the construction of a relationship and the deconstruction of the world of sensations. The interrogations regarding intimacy and the chances that intimacy has to flourish between seriously flawed individuals are dissimulated under the director's bold stylistic approach.

Keywords : intimacy, senses, metaphor, relationships.

Imaginer l'inimaginable et vouloir représenter ce qui échappe à la possibilité représentationnelle : ce ne sont que deux des mises de l'ambitieux film de David Mackenzie, «A Perfect Sense». Certes, la perfection que le titre suggère n'est pas atteinte, mais ce film constitue un curieux cas de cinématographie métaphorique, qui puise sa force dans l'idée constituant la clef de voûte de l'œuvre : le poursuit de la tendresse en dehors des possibilités sensorielles.

D. Mackenzie propose un film métaphorique, soigneusement construit afin de favoriser l'immersion du spectateur au milieu d'une problématique que l'anthropologie du corps a déjà signalée comme représentative pour les dernières décennies : l'intimité physique en rapport avec le besoin d'indépendance individuelle. Quoique le sujet ait déjà fait couler beaucoup d'encre, suscitant l'intérêt des théoriciens un peu partout, il est loin d'être épuisé, comme le montre ce film dont l'originalité formelle facilite l'éclosion des idées. Ou plutôt elle privilégie l'*expression* de l'idée, au sens étymologique du terme. Autrement dit, l'originalité formelle facilite l'irruption du sens, éclaté au milieu d'un univers en train de se décomposer. L'approche cinématographique de cette interrogation sur l'intimité implique un réseau dense de significations et de symboles actualisés tout au long du film et dont les résonances culturelles confirment, à notre avis, la formule que nous avons employée, celle de «film métaphorique», que nous allons clarifier tout de suite: étymologiquement, la métaphore renvoie à l'idée de *transportation* et, en dépit des divergences concernant la définition de cette figure stylistique et sémantique versatile, nous allons l'employer au sens d'unité sémantiquement riche qui évoque, à l'aide des images et des unités visuelles et sonores, une autre unité sémantique dense. La métaphore donc, comme synthèse des sens. Mais aussi comme démarche heuristique qui révèle une perspective théorique sous-jacente. Le titre du film fournit un premier indice dans ce sens car il explore l'indécidabilité sémantique d'une façon qui fait songer au futur jeu de cache-cache des circuits sémantiques qui traversent l'histoire.

Le jeu de mots du titre ouvre aussi la voie pour une exploration de l'univers sensoriel comme métaphore incarnée de l'intimité. Intimité, en premier lieu, d'un couple invraisemblable, tout aussi frêle que la possibilité de la cohésion humaine dans un monde surpris juste aux aubes du déclenchement de l'orage sensorielle. Le film suit les heurs et les malheurs de deux individus solitaires, les personnages principaux, qui feront figure de couple adamique dans un monde en train de renaître après une destruction quasi-totale. Certes, la question de la renaissance du monde reste

suspendue, mais on entrevoit la suggestion au moment où la fin arrive. Mais n'anticipons pas sur la fin, et revenons aux germes de la catastrophe, qui nous semblent contenus dans le refus mêmes de l'intimité, dans l'approfondissement des personnages dans des comportements égoïstes frôlant l'aliénation. Les sens sont dérobés de leurs possibilités et réduits à l'utilité la plus immédiate, alors leur disparition apparaît comme punition actualisant le côté exemplaire de l'événement. Dans ces conditions, la catastrophe qui menace l'humanité n'a rien de spectaculaire, rien d'hyperbolique et elle n'est même pas inattendue. La dérobade des sens survient comme châtement qui respecte une causalité impeccable, car les sens sont, à leur tour, dérobés de la virtualité des possibilités en mesure de favoriser la découverte de l'autre. Les sens desservent une existence dont la froideur et la mécanique sans faute les soumettent à travers la neutralisation. Outils de l'intimité, voies vers le prochain, les sens perdent toute cohérence au milieu d'un monde divisé en mille et une individualités qui se veulent autosuffisantes. En d'autres mots, les sens perdent leur sens et deviennent superflus: voilà la nature du désastre, un désastre qui est en surtout humain, avant d'être planétaire.

Le chef cuisinier – spécialiste dans la préparation des fruits de mer et des poissons – est la figure par excellence de la sensualité prégnante, un connaisseur et un provocateur des sensations qui mène, en dépit de tout cela, une existence terne. La spécialiste en épidémiologie, nimbée par la fumée de cigarette, incarne l'austérité affective et la nostalgie de l'isolement, en dépit de son intérêt pour ces phénomènes de masse que sont les épidémies. En plus, l'épidémie signifie l'effacement de l'individuel au profit de l'uniformisation, la transformation de l'unité en multitude qui entraîne le même anonymat de la solitude. Ces deux personnages esquissés à l'aide des traits similaires préfigurent la phobie de l'intimité, péché primordial qui tare l'ensemble de l'humanité et qui accélère son épuisement. Les sens sont refusés à tous ceux coupables de ne pas avoir senti, à tous ceux coupables d'avoir rejeté tout ce qui se profilait derrière leurs propres plaisirs égoïstes.

Comme le pressentiment de la catastrophe relève sa dimension profondément humaine et signale l'importance de l'atmosphère dans la construction du film, la formule préférée par les critiques dans toute discussion sur ce film, « une apocalypse des sens » est dépourvue d'arguments. Et cela parce qu'elle ne prend en considération que la dimension formelle et narrative de l'histoire, faisant preuve d'un réductionnisme plutôt facile qui exile de l'interprétation la révélation finale, porteuse de sens. Cette formule ne retient que la moitié du *symbolon* sans voir l'ensemble, sans saisir l'optimisme paradoxal qui veut, d'une manière peut-être désuète, que le salut soit précédé par la destruction. Aussi, cette formule ne rend pas justice au film parce que qu'elle ne retient que sa dimension narrative, alors que le film n'est pas constitué autour de la narration, mais le déploiement narratif est plutôt le prétexte que le texte proprement-dit. La narration permet l'ancrage dans un univers imaginé par le biais de l'atmosphère plutôt que de façon événementielle, car elle néglige l'action et les faits sont surpris dans un dépliage plutôt linéaire et inconsistant. L'étude du geste estompe la succession narrative et l'exclue peu à peu, jusqu'à l'atomisation finale, véritable comble anti-narratif.

Les enjeux consistent plutôt dans l'exploration, en premier lieu et au-delà de la métaphore, du poids des sens dans la stabilité de la relation de l'individu avec le monde extérieur et surtout dans l'établissement d'une intimité avec ce monde. Comme dans le cas des deux personnages principaux, l'humanité entière souffre d'une léthargie qui annule toute chance de cohésion. L'individu rejette presque instinctivement l'ouverture et il tend vers une claustration signalée par mille indices et achevée par l'aseptisation de l'être à cause de la disparition des sens. La métaphore s'installe partout dans le film, elle contamine non pas seulement l'ensemble de la structure, mais aussi et surtout les détails, ayant comme résultat des cadres savamment composés, qui favorisent la lecture métaphorique et la reconnaissance des détails qui font signe. Non-ostentatoire, la métaphore

séquentielle n'altère pas l'ensemble mais privilégie une légèreté du regard qui ne reconnaît pas, tout de suite, les structures de sens. Parmi les toutes premières images du film on voit une plage baignée dans une lumière crépusculaire froide annonçant l'éviscération de l'espace par l'avulsion systématique des sens. Le petit bateau de pêche, surpris dans une perspective éloignée, de plus en plus éloigné du bord de l'eau, s'instaure en première métaphore visuelle de l'incertitude existentielle : métaphore univoque dans l'imaginaire occidental et qui remonte jusqu'aux racines homériques. Tout le film est semé de ce type de métaphores glissées discrètement dans les cadres, de détails sémantiquement cohérents et métaphoriquement séduisants qui dirigent le regard. La métaphore agit en guide du spectateur dans la forêt pas-si-narrative. Au bord de l'eau, Susan l'épidémiologiste-au-sang-froid, rencontre sa sœur et pendant leurs rares rencontres le passe-temps préféré est le lancement des pierres contre les mouettes : ce sont des gestes violents, contrôlés – certes –, mais qui signalent une violence assumée, apprivoisée et convertie en méthode de remplir le temps d'intimité familiale. L'inconfort de Susan est aussi généré par la féminité maternelle de sa sœur, qui ne fait que lui rappeler de sa propre solitude aseptique et surtout de son infertilité honteuse, qui la condamne à la solitude et mine, dès le début, sa confiance dans toute possibilité d'accomplissement affectif.

Le spectateur comprend que la disparition des sens déterminée par la curieuse épidémie survient dans un univers déjà sur le point de s'écrouler, en train de perdre toute cohésion : les drames individuels ont une résonance universelle. Ils semblent signaler l'aliénation de l'humanité entière et la relevance universelle des histoires est confirmée par les nombreux *intermezzos* visuels qui font voir des personnages du monde entier, provenant des cultures visiblement – plutôt ostentatoirement – différentes qui répètent des gestes similaires. Ils sont tous les prisonniers des situations mimétiques et partagent, en fin de compte, le même type de souffrance. L'imminence de la fin n'est, donc, pas signalée par la perte des sens, mais elle est ressentie au niveau individuel, par la perte de la cohésion humaine. La fin est suggérée surtout par l'impossibilité de l'intimité, sujet vers lequel converge l'entière structure du film, situé en-deçà de la métaphore.

Au fur et à mesure que le film continue, les futurs dérapages sont signalés au niveau des relations qui échouent : après une première nuit d'amour, passée sous le signe du hasard et surtout sous le signe de l'anonymat, Susan se réveille pour se voir plus ou moins discrètement invitée à partir chez elle, parce que l'homme dont elle ne saura le nom que beaucoup plus tard invoque une impossibilité tout à fait concrète de partager son lit pendant le sommeil. L'espace intime rejette l'intrusion et la zone de confort devient un espace unicellulaire autonome, dans lequel chaque particule s'entête de restaurer les ouvertures, de refaire les craquelures dans le mur de défense. Plus surprenante encore que la demande de l'homme est la réaction de Susan : elle se lève gracieusement et s'en va, en omettant de demander le nom de l'homme – comme si la prédictibilité de la froideur aurait neutralisé la brutalité de l'expression, comme si l'adhésion des individus au même type de logique de la distance aurait été sous-entendue. Ce n'est que le hasard qui favorise les retrouvailles des deux. Le désir de se revoir est trop faible et s'éteint avant la concrétisation des gestes qui pourraient faciliter une rencontre. L'indifférence s'instaure naturellement et elle refroidit tout désir. Dans l'intervention salutaire de la catastrophe, le couple aurait resté dissolu sans aucun ressentiment et la mémoire individuelle aurait été soulagée, en éliminant cet épisode a-sentimental.

Cette scène approfondit de façon univoque la perspective vers une humanité solitaire et incapable, en dehors de l'acte érotique proprement-dit, d'un rapprochement authentique. La sensualité est complément solitaire, elle n'implique aucun lien affectif et permet la dissolution immédiate d'un couple réuni seul au nom du libido, au nom d'un plaisir dont la poursuite est un

acte essentiellement solitaire durant lequel l'autre n'est qu'un corps instrumentalisé¹. Les individus restent isolés, retournés vers eux-mêmes et réticents jusqu'à l'hostilité quand il s'agit de l'espace extérieur et, surtout, quand il s'agit de la rencontre avec les d'autres individus. La froideur humaine déclenche une nouvelle ère glaciale, comme le suggère, en anticipant, la voix métallique de la narratrice. Le problème de l'intimité implique aussi l'obsession de la mémoire, et c'est sur ce point-là que la discussion s'intéresse de nouveau au choix de la formule métaphorique impliquant les sens. Les deux personnages tendent constamment vers un passé affectif, ils sont captifs dans une marche à reculons qui renie, à raison, toute possibilité d'un futur et aussi toute consistance du présent : le présent n'est qu'une ombre pâle d'un passé éternisé qui s'empare de lui et l'empoisonne de souvenirs frustrants. D'ailleurs, Susan vive dans une constante évocation de l'image du père, qu'elle exprime en utilisant, chaque fois, l'appellatif « sailor » quand elle s'adresse aux proches. Michael aussi est captif de son passé dont il ne réussira s'éloigner non plus : on le voit, la tête basse, des fleurs fanées dans la main, revisitant le tombeau d'une ancienne copine. La confession tardive de son indifférence concernant la vie et la mort de cette ancienne flamme change la signification de cette scène un peu pathétique et romantique et dévoile le cynisme intrinsèque du personnage terrifié par son propre manque de remords, signe de l'égoïsme infranchissable et du vide affectif.

Ainsi, la disparition de l'olfaction confirme l'insistance de l'auteur sur le problème de la mémoire : de tous les sens, l'olfaction est le sens le plus temporel. Elle est liée au passé car elle évoque chaque fois, avec une précision effrayante, les plus anciens souvenirs, et elle est liée au futur parce qu'elle est un sens de l'anticipation². L'olfaction suppose aussi une connaissance intime du monde extérieur, parce que l'acte de sentir une odeur implique un contact direct avec l'organicité du monde, il suppose la proximité. Alors, l'olfaction est un sens de la présence, fait qui explique son pouvoir de stimuler le désir. La disparition de l'odorat doit être comprise aussi comme premier symptôme de la clôture : une rupture irréparable s'instaure entre l'individu et son propre passé, devenu inaccessible faute d'un ressort qui pourrait le présentifier. La fonction mnémotechnique de l'olfaction devient indispensable dans la récupération de la biographie sensible³. Ensuite, le monde vers lequel l'individu avait regardé jusque-là avec dédain et réticence se refuse à l'individu parce que l'intimité avec lui dépend, dans une proportion écrasante, de l'absorption de l'odeur de l'autre. La relation avec le monde dépend de l'immersion dans l'univers olfactif de la tendresse. Même insaisissable et discrète, l'odeur est cohésive et, avec le goût et le toucher, elle représente une des conditions de la naissance de l'intimité⁴.

La perte de l'odeur, qu'on ne perçoit d'habitude pas de façon consciente⁵, est précédée par un moment de perception olfactive intense, suivie par une nervosité pimentée avec la sensation de l'anéantissement. Cette séquence de crise se répète à l'occasion de la perte des autres sens aussi. Le patient zéro diagnostiqué avec le Severe Olfactive Syndrome (tout court : S.O.S.) est un chauffeur de camion qui commence, de façon tout à fait abrupte et inattendue, à s'intéresser du sens de son existence et faute de le trouver il arrive à ressentir un irrésistible impulse suicidaire qui le mène directement au salon psychiatrique. La confusion absolue des médecins vis-à-vis de ces manifestations apparemment individuelles est un écho du manque de cohésion des individus : le

¹ Jean-Louis Flandrin, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 37.

² F. Gonzales-Crussi, *The five senses*, New York, Hartcourt Brace Jovanovich Publishers, 1989, p. 71.

³ Mădălina Diaconu, *Miresmeși duhori. O interpretare fenomenologică a olfacției*, Bucarest, Humanitas, 2007, p. 50.

⁴ *Idem.*, p. 52.

⁵ Mădălina Diaconu, Eva Heuberger, Ruth Mateus-Berr, Lukas Marcel Vosicky, *Senses and the City. An interdisciplinary approach to urban sensescapes*, Munster, LIT Verlag, 2011, p. 191.

médecin annonce qu'il n'existe aucune connexion entre eux et il insiste sur la disparité des cas, comme pour souligner la désagrégation irréconciliable du monde.

Au fur et à mesure, la multiplication inquiétante des cas fait penser à la probabilité d'une épidémie : le tissu du monde sensoriel est déchiré. Ce n'est qu'une fois l'effilochement de ce tissu sensoriel commencé que le sentiment de l'intimité s'insinue, pour la première fois. Le couple est ressoudé au milieu de la décomposition lente du monde, confirmant l'obsession de Denis de Rougemont pour l'inévitable condamnation de l'amour dans l'imaginaire occidental et soulignant le lien indissoluble entre le sentiment amoureux et la volupté de la mort. Les sentiments s'obstinent de pousser au moment où le milieu en pleine décomposition devient irrévocablement hostile et le contraste entre le petit univers de l'intimité et l'univers en train de disparaître suggère un constant jeu entre l'équilibre et le déséquilibre. L'espoir, résidu empoisonnant d'un optimisme cultivé avec inconscience, devient le ressort d'un comportement compensateur : en l'absence de l'odorat, les personnages inventent des artifices touchant à la synesthésie, en forçant l'évocation sonore et verbale de l'olfaction par une densité sensorielle en mesure de compenser le manque⁶. Ensuite, le même comportement compensateur déclenche un attachement désespéré du goût, redécouvert et exploré dans toutes ses hypostases, dans toutes ses excentricités ignorées jusque-là. Mais le goût disparaît lui aussi, anticipé par une faim monstrueuse qui s'empare des individus et qui accélère la dégradation, jusque-là lente, du monde sensoriel. Faute de goût et d'odorat, le restaurant où travaille le personnage principal doit inventer une nouvelle forme de raffinement culinaire, pour assurer sa survie : les clients sont invités à découvrir la texture des plats, à faire attention aux températures savamment obtenues, à explorer la densité de la nourriture. Bref, chaque fois, les condamnés cherchent, en proie à l'espoir, des subterfuges temporaires.

Mais la crise devient acute quand les individus commencent à perdre l'ouïe, après un accès violent, cette fois-ci orienté vers l'autre. L'hyperacousie insupportable s'empare des individus, suivie par une explosion verbale des personnages qui s'époumonent et qui se déclenchent contre le prochain : ils se retrouvent tous, de nouveau, sur le point de l'isolement. La dureté des mots jetés au visage de l'autre risque de dissoudre le faible tissu qui liait le couple. Les mots deviennent encore plus dangereux puisqu'ils sont anéantis sous l'écrasant silence suivant la crise et qui rend improbable la possibilité de la rédemption à travers le dialogue. Le monde sonore, qui offrait la possibilité de l'entente, disparaît lui aussi en provoquant l'aggravation de la crise, car les échos des mots persistent et aggravent leurs sens, faute d'autres sons. Pour que le clivage soit irrécupérable, la désynchronisation de la perte de l'ouïe engendre le malentendu qui accentue la distance affective : les excuses de l'autre ne seront jamais entendues, tout comme la pathétique déclaration de l'amour ne sera jamais entendue non plus. Les plaisanteries cruelles de la fatalité s'insinuent pour boucler la boucle de l'éloignement. Cette perte des sens, imaginée en *crescendo*, ne représente que la partie visible et narrative de la métaphore, parce que le dénouement renverse la perspective par la suggestion d'une réconciliation irreprésentable, qui se passe derrière le voile noir de l'aveuglement.

Avant la dernière crise, avant la perte de la vue, le refuge visuel facilite pour une avant-dernière fois les retrouvailles : au milieu d'un tourbillon indomptable qui rend les autorités impuissantes et qui favorise la débandade, les amoureux se rencontrent et recherchent, désespérés, une nouvelle et dernière chance, au milieu d'un monde d'images, qui dévore des yeux les images des musées, les couleurs et les lignes, tout stimule visible devenant l'objet d'un désir excédentaire. Empoisonnés par l'irréductible espoir – constante tout au long du fil narratif – les gens continuent à refuser l'imminence de la fin, une fin suspendue, à durée non-déterminée : la fin veloutée d'une

⁶ Richard E. Cytowic, *Synesthesia: A Union of The Senses*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 5.

humanité qui est dérobée de tous les sens, sauf celui tactile. La cortine tombe sur l'humanité qui arrive, finalement, à retrouver l'intimité perdue : l'individu suffoqué par la présence de l'autre est remplacé par un autre, par un individu avide de présence, sans laquelle il sera complètement perdu. L'imaginaire européen des sens se conjugue avec la méditation sur l'isolement et, en choisissant la formule métaphorique, il devient l'expression cinématographique d'une angoissante question sur la possibilité de l'intimité véritable, au-delà de l'univers sensoriel qui ne sert que de prétexte pour les interrogations affectives.

Bibliographie

CYTOWIC, Richard E., *Synesthesia: A Union of The Senses*, Cambridge, The MIT Press, 2002.

DIACONU, Mădălina, *Miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfacției*, Bucarest, Humanitas, 2007.

DIACONU, Mădălina (dir.); Heuberger, Eva (dir.); Mateus-Berr, Ruth (dir.); Vosicky, Lukas Marcel (dir.), *Senses and the City. An interdisciplinary approach to urban sensescapes*, Munster, LIT Verlag, 2011.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

GONZALEZ-CRUSSI, F., *The five senses*, New York, Hartcourt Brace Jovanovich Publishers, 1989.

SCRITORUL PÂRVAN. SINESTEZII

Liviu FRANGA
Universitatea din București

Résumé : Peu avant la parution de la *Getica*, sa synthèse monumentale (București, Cultura Națională, 1926), Vasile Pârvan réunit dans un volume, intitulé *Memoriale* (București, Cultura Națională, 1923), un bon nombre de textes rédigés et publiés approximativement au cours de la décennie précédente. Ces textes le consacrent indubitablement en tant qu'écrivain authentique – l'un des plus originaux et des plus remarquables prosateurs roumains de l'âge moderne de notre culture littéraire, plus exactement au début du XXe siècle.

Notre analyse identifie dans le texte intitulé *Dies violaris* des éléments stylistiques et des compositions empruntés par l'écrivain de l'arsenal de la théorie et de la pratique poétiques de l'Antiquité classique gréco-latine, dont le philologue classique Vasile Pârvan, professeur à l'Université de Bucarest, était un éminent connaisseur. Ces éléments, fondés surtout sur la technique de l'effet de la **synesthésie**, offrent à l'écriture de Pârvan – y compris dans son oeuvre scientifique – les attributs d'un texte poétique authentique, raffinés et complexes en même temps.

L'auteur des *Memoriale* propose encore une fois dans la culture littéraire roumaine moderne – après la poésie de Bogdan Petriceicu Hasdeu et la prose d'érudition de Alexandre Odobescu – l'exemple d'une écriture modelée sur les différentes matrices littéraires appartenant à l'Antiquité classique, réunies dans une synthèse originale, y compris grâce à son expressivité absolument inédite.

Mot clefs : synesthésie, écrivain, poétique, Antiquité classique, unité "strofrique".

1. PREAMBUL

Cu mai multe decenii în urmă – mai exact, în anul 1967, când apărea cea de-a patra ediție, „revăzută și adnotată”, a cărții, postum publicate și în variantă românească, intitulate *Dacia. Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene*, regretatul profesor Radu Vulpe, discipolul direct cel mai valoros și apropiat al lui Vasile Pârvan, observa¹ că se impune a face o disociere necesară între opera științifică a magistrului, impregnată de un novator spirit de „creație științifică”, pe de o parte, și, pe de alta, opera sa „cu preocupări filozofice și sociologice” (*ibid.*), de care, considera discipolul lui Pârvan, se poate – la rigoare, adăugăm noi – „dispensa un specialist” (*ibid.*).

Peste câțiva ani, în 1974, cu ocazia publicării celei de-a doua ediții a monografiei pârvaniene dedicate *Începuturilor vieții romane la gurile Dunării*², reputatul discipol și continuator direct al școlii românești de istorie veche și arheologie întemeiate de Vasile Pârvan își nuanța poziția și sublinia unicitatea stilului acestuia, „farmecul” său absolut original, care îl face „unic în literatura noastră științifică”³. Radu Vulpe scotea în evidență caracteristicile acestui stil științific unitar la

¹ La p. 17 a *Notei biografice* introductive; cf. Vasile Pârvan, *Dacia. Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene*, ed. a patra, revăzută și adnotată. Traducere după manuscrisul original francez inedit de Radu Vulpe. București, Editura Științifică, 1967, pp. 9-30.

² Vasile Pârvan, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*. Ediția a II-a, îngrijită și adnotată de Radu Vulpe. București, Editura Științifică, 1974, pp. 5-29; aici, p. 21.

³ Considerații cu totul pertinente și argumentate dezvoltă Radu Vulpe, pe această temă și mai ales în legătură cu monografia editată, cu precădere la pp. 6-8 ale ediției citate în nota precedentă.

nivelul întregii opere, remarcând și în „scrisul savant” trăsăturile „producției artistice”, mai exact, cum nu ezită să formuleze discipolul-editor, „însușirile /.../ unei încântătoare opere literare”⁴, și anume: „eleganță”, „vioiciune”, „cursivitate”, „expresivă elocvență” (*ibid.*) – între altele, adăugăm noi.

Aceste esențiale calități ale scrisului pârvanian, care par, în cazul de față aproape exemplar, a dubla calitatea de om de știință cu aceea de scriitor, în realitate sunt intrinseci registrului scriptural al întregii opere a autorului, și nu doar unui sector al acesteia sau anumitor lucrări. Cel care observa, după știința noastră primul în ordine exegetică, varietatea și amplitudinea acestui registru scriptural-stilistic, evidențiind unitatea pe ansamblul operei și nu separarea schematică, am spune schizoidă, între sectorul așa-zis „științific” și cel așa-zis „eseistico-literar”, a fost un alt regretat continuator al școlii inițiate de Pârvan, profesorul și academicianul Emil Condurachi. Succintele sale observații, formulate în bio-bibliografia închinată, în anul 1957, de Academia Română fostului ei vicepreședinte și secretar general⁵, sunt perfect valabile și astăzi. Amprenta stilistică atât de particulară a *Geticeii* (1926) – *opus maximum* pârvanian – nu se poate înțelege și percepe fără raportare la celelalte două opere, imediat precedente, în egală măsură autentic științifice, precum *Memoriale* (1923) și *Idei și forme istorice. Patru lecții inaugurale* (1920). În toate acestea – completăm noi aserțiunea lui Emil Condurachi – există „pagini demne de a figura în orice antologie”.⁶ Cu precădere *Memoriale* „impresionează ca o melopee” (*ibid.*), pe o gamă care urcă, pe rând, în „frumusețe[a] /.../ gravă și avântată” a „gândurilor”, „de la căldura reținută din discursul său de recepție la Academia Română – *In memoriam Constantini Erbiceanu* – la formele melodice și solemne din <<cântecul de jale>> și din <<cântecul de biruință>> în amintirea camarazilor căzuți în război – *Rosalia* – sau din <<*Închinare împăratului Traian la XVIII veacuri de la moarte*>> – *Parentalia*”.⁷ Cât despre *Getica*, întreaga exegeză, inclusiv aceea de specialitate⁸, nu doar cea situată în afara ei (exegeza propriu-zis critico-literară), a remarcat – prin intermediul comentariilor editorului Radu Florescu – „limpezimea cristalină” a „stilului lui Pârvan”, elementul de comunicare esențial care face „accesibile concepte, judecăți și raționamente de un înalt nivel – [nu] numai științific, ci uneori chiar filosofic, în măsura în care afectează fundamente metodologice ale gândirii istorice [...]”.⁹

Pentru a rezuma și a trece la corpul principal al însemnărilor noastre, vom susține că, dincolo de izolatele poziții negative pe care s-au situat, exclusiv în posteritatea critică imediată a epocii lui Pârvan, unii comentatori, nespecialiști, ai operei acestuia¹⁰, receptarea obiectivă a

⁴ Vasile Pârvan, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, ed. cit., p. 8.

⁵ Emil Condurachi, *Vasile Pârvan (1882-1927)*, în colecția *Biblioteca Academiei Republicii Populare Române. Seria de bio-bibliografii*. 10. Studiu introductiv de acad. prof. Emil Condurachi, București, Editura Academiei Populare Române, 1957.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*

⁸ A se vedea o sinteză a acestor opinii *apud* Radu Florescu, *Postfață*, în volumul *Vasile Pârvan, Getica. O protoistorie a Daciei*. Ediție îngrijită, note, comentariși postfață de Radu Florescu. București, Editura Meridiane, pp. 587-604.

⁹ *Id.*, *ibid.*: “Fără îndoială, stilul lui Pârvan se resimte de tradiția romantică precumși de cultura sa clasică [...]” (p. 590); “[...] *Getica* rămâne o carte clasică de gândire istorică /.../” (p. 591).

¹⁰ În special Eugen Lovinescu, Mihai Ralea, Paul Zarifopolși Pompiliu Constantinescu, parțialși restrâns Tudor Vianu; pentru detalii, cf. Virgil Emilian Catargiu, *Vasile Pârvan, filosof al istoriei*. Iași, Editura Junimea, col. *Humanitas* – 25, 1982, pp. 24-27. A se vedeși Vasile Vetișanu, *Vasile Pârvan, idealul umanși valorile vieții*. București, Editura Albatros, col. *Contemporanul nostru*, 1983, p. 152; Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, în volumul *Vasile Pârvan, Scrieri*. Text stabilit, studiu introductivși note de Alexandru Zub. București, Editura științificăși Enciclopedică, 1981, p. 46 [inclusiv n. 180, unde autorul citează articolul lui Al. Dima, *Preocupări literare ale liceanului Pârvan*, „Manuscriptum”, V (1974), 3, 1974, pp. 130-135]; *Vasile Pârvan interpretat de [...]*. Antologie, notă asupra edițieiși indice deștefan Lemny. Introducere, tabel cronologicși bibliografie de Al. Zub. București, Editura Eminescu, col. „Biblioteca critică”, 1984, *passim*.

prezenței în știința istorică și, de aici, în cultura română a autorului de care ne ocupăm a văzut și trebuie permanent să vadă relația de întrepătrundere și perfectă mutualitate organică între demersul riguros al demonstrației logico-științifice și amplitudinea viziunii imagistice care dă formă substanței conceptuale. Sau, cum admirabil nota Vasile Vetișanu în monografia dedicată „idealului uman și valorilor vieții” la Pârvan: „Rigorile demonstrației logice sînt completate de potențele imaginii creatoare. [...] Ideea și imaginea nu mai cunosc obstacole. Ele conlucrează, se întrepătrund, comunică pentru a ne reda geneza întregului gînd.”¹¹

Altfel spus, dinapoia savantului, istoric și arheolog în mod esențial, privește peste umăr scriitorul Pârvan. Iar acesta din urmă nu-l lasă niciodată să-l părăsească pe el, scriitorul, nicio clipă măcar, savantul erudit.

2. ANII DE UCENICIE. CĂUTĂRI

Antecedentele literare ale întemeietorului școlii românești moderne de arheologie și istorie antică – de la a cărui naștere, pe 28 septembrie 1882, tocmai s-au împlinit, în 2012, 130 de ani – își au ca punct de pornire ultimii ani ai liceului.

Aceia, care au fost și primii pe drumul achiziționării fundamentelor formației culturale a foarte tânărului studios provenit dintr-un cătun băcăuan, precum și – ca fundal formativ – întreaga atmosferă culturală a vremii. O atmosferă străbătută nu atât de un melancolic spirit deprimant de *fin de siècle* tardiv postromantic, cât, în mod precumpănitor, de elanul unor impulsuri creatoare decisive în constituirea profilului modern al „culturii naționale” (sintagma îi aparține viitorului savant). Vorbim despre o cultură aflată, ca și națiunea română însăși, la întretăiere de veacuri, în căutarea și definirea ireductibilei sale identități.

Toate aceste elemente: anii finali ai adolescenței studioase, spiritul vremii, idealul culturii naționale l-au făcut pe ambițiosul elev din cursul superior al liceului, apoi strălucit student, să-și caute nu în altă parte decât în spațiul literar-istoric cele dintâi repere solide și decisive ale propriei educații culturale. Tocmai acești ultimi ani ai secolului al XIX-lea, 1898-1900, se vor dovedi hotărâtori în alegerea drumului intelectual al viitorului cărturar și profesor, și tocmai acești ani de început absolut în spațiul creației științifice sunt cei mai responsabili, în exclusivitate, de uriașele izbânzii care nu vor întârzia, în mai puțin de două decenii, să apară, legând numele lui Vasile Pârvan de cea mai înaltă calitate a cunoașterii istorice și a reflecției asupra sensului Istoriei pe care Europa modernă a cunoscut-o.¹²

Expunerea care urmează își propune să evidențieze esența pur literară a scriiturii pârvaniene, în consonanță cu o viziune asupra existenței umane, dar și naturale, în Istorie – implicit, asupra faptului istoric –, viziune care descinde dintr-un tipar identificabil cu ceea ce putem numi, printr-o sintagmă generică, modelul clasic antic, un dublu model-sursă, vechi grecesc și latino-roman în

¹¹ *Ibid.*, pp. 5-6. Despre stil, ca expresie a unității creatoare a operei lui Vasile Pârvan, despre calitatea lui de “creator de stil în cultura românească” din secolul al XX-lea (alături de Blagaș.a.), cași despre valențele, fecunde în plan creativ, ale energismului conceptual-imagistic atât de specific operei pârvaniene în ansamblul ei – “Stilul lui Pârvan aparține marilor inspirați.”, nota același Vasile Vetișanu, *op. cit.*, p. 152 –, exegetul citat a oferit o analiză complexă în ultima parte a studiului său, intitulată *Pârvan: creator de stilși de cuvînt românesc* (Cap. IV, pp. 128-157). La rândul său, Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa, ed. cit.*, p. 45, remarcă în mod judicios: “Chiarși într-un studiu arheologic-epigrafic, ca acela despre *Histria*, virtuțile scriitoricești ale istoricului sînt evidente [...]. Artistul egala în Pârvan pe savant, dînd scrisului său în același timp sobrietateși strălucire, scrupulși avînt.” (fapt subliniat, arată Zub, *ibid.*, n. 176, și de savanți străini, precum Jérôme Carcopino).

¹² “[...] setea lui de a cunoaște a depășit, în fond, limitele pe care el singur le punea cunoașterii istorice;” (Emil Condurachi, în volumul citat la nota 5, p. 45). A se vedeashi Al. Zub, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*. Iași, Editura Junimea, 1974, pp. 20-22; Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 14.

simbioză. Exemplele noastre se vor restrânge la volumul – unicat în creația autorului – al *Memorialelor* (București, Cultura Națională, 1923), iar, în interiorul lor, la un pasaj pe care îl putem considera de-a dreptul emblematic prin literaritatea lui. Analiza acestuia va fi precedată de o sumară anchetă asupra semnificațiilor titlului textului de unde am extras pasajul respectiv. Analiza noastră, în ansamblul ei, va fi introdusă de un succint capitol preliminar – cel de față –, destinat sublinierii ideii, pe care o apreciem ca fiind foarte modesta noastră contribuție personală, că reușita excepțională, din punct de vedere strict literar (cu implicațiile culturale consecutive), a operelor deplinei maturități (*Memoriale* și *Getica* în primul rând) își găsește temeiul, nu mai puțin resortul intim, în anii de pasionată căutare a unei aparent indicibile chemări.

Elev al liceului „Gheorghe Roșca-Codreanu” din Bârlad, cel mai mare (și singurul) fiu al învățătorului Andrei Pârvan și al soției sale Aristița, născută Chiriac¹³, Vasile Pârvan s-a înscris la secția clasică a liceului, pe care o va absolvi în anul 1900.¹⁴ Familiarizat cu limbile antice fundamentale ale surselor istorice, liceanul se va îndrepta fără ezitare spre „armătura /.../ istorică”¹⁵ a studiilor sale. Astfel încât, pe când se afla în ultimii doi ani ai cursului superior (așadar, în 1899 și în 1900), înscriindu-se de fiecare dată la concursul de istorie al societății cultural-literare *Tinerimea Română*, va obține, succesiv, premiul cel mare pentru istorie, lucrările sale fiind apreciate elogios și pentru calitatea lor literară, pentru desfășurarea compozițională a analizei și, nu mai puțin, pentru finețea stilistică a redactării.¹⁶

Aceste calități nu sunt deloc fără legătură cu opțiunile înseși ale tânărului foarte studios, în materie de literatură, de cultură literară în general. Putem reconstitui aceste opțiuni indirect, pe baza corespondenței¹⁷ studentului și, apoi, doctorandului Vasile Pârvan, bursier al Universității din București, între anii 1905 și 1908, la universitățile din Berlin și Breslau, în Germania (extinsă) antebelică.¹⁸ Destinatarile intensului său epistolar sunt, în această perioadă, cele trei surori mai mici – Elvira, Profira și Eugenia –, cărora, și de la mare distanță¹⁹, le va oferi o solidă și sistematică îndrumare.²⁰ Din recomandările pentru lectură adresate surorilor deducem preferințele înseși ale fratelui mai mare, care își dezvăluie, astfel, fie și în mod involuntar și indirect, gustul pentru cartea literar-beletristică, dar și cel în materie de muzică și arte vizuale, înclinații care i-au marcat decisiv anii liceului, câtă vreme ele se regăsesc, ca atare, în anii de maturitate științifică ai viitorului savant.

Astfel, doctorandul le recomandă surorilor-eleve ceea ce el însuși, cu nu mulți ani în urmă, îndrăgise pasionat: povestirile lui Turgheniev, nuvelele, schițele și romanele altor scriitori diverși,

¹³ Al. Zub, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*, pp. 16-18; Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 12. Mama lui Vasile era vara primară a filosofului Vasile Conta (Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa, ibid.*); coincidența prenumelor nu a fost, probabil, întâmplătoare.

¹⁴ Detalii apud Al. Zub, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*, pp. 21-22.

¹⁵ Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 14.

¹⁶ Alte detalii apud Al. Zub, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*, pp. 21-22 și *id.*, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa, ibid.* (în special notele 22 și 23). Ca o firească și chiar neașteptată consecință, proaspătul bacalaureat va fi invitat, în același an (1900), să participe ca respondent la un *Chestionar privitor la psihologia poporului român*, inițiat de *Noua revistă română*, care, atrasă deja de faima foarte tânărului erudit, îl include printre invitații de seamă ai anchetei. A se vedea o sumă de detalii apud Al. Zub, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*, pp. 22-26 și *id.*, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 14 (inclusiv n. 23).

¹⁷ Publicate integral de Alexandru Zub, *Vasile Pârvan, Corespondențăși acte*. Ediție îngrijită de Alexandru Zub. București, Editura Științifică, 1973.

¹⁸ Emil Condurachi, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ Ca doctorand în fază finală, apoi ca doctor în filosofie al Universității din Breslau, Pârvan va efectua, din Germania, călătorii de studii, în anul 1908, în alte țări europene deosebit de importante sub raport științific și cultural (Anglia, Franța, Italia); cf. Condurachi, *ibid.*

²⁰ Toate informațiile documentare de mai sus le-am preluat din volumele lui Al. Zub, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*, pp. 85-102, 103-116, 146-150, 151-159 și *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 13 (împreună cu toate necesarele trimiteri la volumul de *Corespondențăși acte* din 1973, despre care cf. *infra*, n. 21).

proveniți din zone culturale variate și cu atât mai pregnant formative, precum Charles Dickens, William Thackeray, Anatole France, Alphonse Daudet, Ernest Renan, Émile Zola, Lev Tolstoi și Feodor Dostoievski. Poezia îl atrage în mod cu totul particular, câtă vreme le scrie surorilor, la un moment dat: „Ceea ce-i vrednic de gustat în viață e altceva decât zburciunile în căutarea norocului. *Extragerea poeziei (s.n.)* din ceea ce te înconjoară: natura însuflețită sau neînsuflețită.”²¹ Aserțiunea explică pe de o parte fascinația pentru poeticul ilustrat de poezia însăși, preponderent romantică (Carducci, Fogazzaro, Cesareo, D’Annunzio, Shelley, Tennyson) – în contrast cu accentuat modernistii, simbolisti și nu numai, Verlaine, Moréas, Baudelaire ș.a. –, pe de alta atracția pentru artele propriu-zis non-literare, dar complex poetice, precum pictura unui Leonardo da Vinci sau muzica unor Beethoven, Wagner, Liszt, așadar atracția pentru poeticul artistic extraliterar.²²

Anii primului deceniu al secolului al XX-lea i-au deschis, prin urmare, unui tânăr, dotat cu cele mai performante capacități intelectuale posibile pentru acea epocă, perspectiva unei complexe, multiple percepții literar-culturale a sensului Istoriei. Scrierea acesteia se va vădi pentru Pârvan nu doar un înalt exercițiu de specializare științifică, nu o „disciplină ca oricare alta, ci un mod de existență”.²³ La configurarea unei astfel de perspective asupra Istoriei, ca și asupra științei istoriei, a contribuit, fără doar și poate, în mod fundamental, experiența literară dobândită de viitorul savant, arheolog și istoric, mai puțin în școala propriu-zisă, cât în afara ei, până departe spre capătul vieții. Dovedim acest lucru cu seria de foiletoane (deschise în 1903, dar accelerat elaborate în anii 1904 și 1905), pe care Pârvan le publică în periodicul *Voința națională*.²⁴ Intitulate *Schițe din viața socială germană*, aceste texte apărute în foileton atestă excelente calități literare: abilități narrative și descriptive, spirit de observație și virtuozități stilistice, respectiv compoziționale, expresivitate satirică, luciditate și ironie.²⁵ Am putea zice că istoricul s-a ascuns undeva în spatele unui scriitor cu puternică vână realistă. Să adăugăm, tot ca o dovadă a componentei funciarmente literare a formării viziunii viitorului arheolog și istoric, faptul, dovedit prin propria sa corespondență, că, în toată această perioadă, până la întoarcerea definitivă de la studii în țară (anul 1909), Pârvan a încercat și să scrie alte texte propriu-zis beletristice, și să cânte la pian²⁶, insuccesul oscilant, în ambele direcții, provocându-i temporare îndoieli și întrebări, lămurite, destul de curând, prin decantarea irevocabilă a propriilor opțiuni.²⁷ În sfârșit, aducem în sprijin și textul conferinței despre *Unire*, susținute, pe 24 ianuarie 1906, la Berlin, în cadrul *Societății Academice* a studenților români de acolo.²⁸ Textul, publicat în același an și în mod cu totul semnificativ la Budapesta, în revista românească *Luceafărul*²⁹, atestă calități pur literare inedite ale tânărului orator: „Tonul conferențiarului, acum ca și în alte dăți, e grav și oracular, cu izbucniri mânioase și profeții sumbre, peste care entuziasmul său știe totuși să treacă pentru a face loc unui realism reconfortant.”³⁰ Așa cum remarcabil observa

²¹ Apud Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 13 (cu toate trimiterile necesare). Detaliat, Alexandru Zub, *Vasile Pârvan, Corespondențăși acte*. Ediție îngrijită de Alexandru Zub. București, Editura Științifică, op. cit., pp. 108-116.

²² *Ibid.*

²³ Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 19.

²⁴ O analiză extrem de bine documentatăși pertinentă a activității foarte tânărului studios bursier oferă același Alexandru Zub, *Vasile Pârvan, Corespondențăși acte*, pp. 43-84 (pentru colaborarea la *Voința națională*, vezi pp. 67-71); *id.*, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, pp. 18-22.

²⁵ „Ironia e /.../ trăsătura dominantă a acestor *schize* sociale, o ironie ce învăluieși antrenează, chiar dacă improvizația, nota de exercițiu, se simte de-a lungul paginilor.” (Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 22).

²⁶ Informație oferită de Zub, *ibidem*, pe baza corespondenței (vezi n. 56).

²⁷ „Fericiri cei ce se îndoiesc – exclamă, aproape premonitiv, de fapt auto-premonitiv, la un moment dat, epistolograful – căci aceia vor afla adevărul!” (Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, pp. 22-23).

²⁸ Detalii documentare apud Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 23.

²⁹ Nr. V (1906), pp. 52-58, 84-90 (și în extras, 37 p.): informații preluate de la Emil Condurachi, op. cit., p. 55; cf. și Zub, *ibid.*

³⁰ Alexandru Zub, *Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 25.

și cel mai valoros exeget pârvanian, Alexandru Zub, spiritul și litera textului conferinței, ca și ale altor texte din aceeași perioadă, prefigurează excepționala calitate literară a scriiturii autorului din anii, ulteriori, ai celei mai depline maturități.³¹

3. SINTESTEZII PÂRVANIENE. EXCERPTA

Pe scriitor, așadar, ne-am propus să-l punem și noi în valoare. Dar numai printr-o simplă evidențiere a virtuților stilistice relevate de două dintre nenumăratele exemple care se pot extrage din oricare operă a lui Vasile Pârvan. Noi ne-am oprit – lesne de înțeles – asupra aceleia care pare a-l reprezenta de-a dreptul emblematic pe scriitorul Pârvan: *Memoriale*.

3.1. Titlul *Dies uiolaris*

Textul celui de-al doilea „memorial” poartă un nume aparent enigmatic. El face trimitere la culoarea violetă, preferată în anumite genuri de pictură antică, dar și în vopsirea stofelor utilizate de romani atât ca îmbrăcăminte, cât și decorativ, probabil cu anumite conotații simbolico-religioase. Ne referim la o posibilă aluzie pe care autorul textului *Dies uiolaris* o face cu privire la o „zi de ritual” roman, și anume la ziua cultului – italic – al amintirii morților. Aducem în sprijinul acestei interpretări existența unei expresii paremiologic-sentențioase latine de tipul *in uiola et in rosa esse*, „a fi pe [un pat de] viorele și [de] trandafiri”, formulare atestată la Cicero, *Tusc.*, V, 73. Contextul funebru ne este sugerat de faptul că *Dies uiolaris* poartă subtitlul comemorativ *In memoriam Constantini Erbiceanu*, prin dispariția recentă, cu un an înainte (1913), a profesorului teolog și istoric devenind vacant în *Secțiunea istorică* a Academiei Române locul pe care îl va ocupa, începând cu data de 28 mai / 10 iunie 1914, Vasile Pârvan, autorul discursului de recepție latinește intitulat din ședința solemnă a forului academic.

3.2. *Dies uiolaris* (fragment)

„[...] departe în noapte, un vaet; tot mai slab; o ființă omenească, bună sau rea, de jos ori de sus, singură, fără apărare, s-a stins: cum piere o biată pasăre mică în infinitul cerului, răpită de un vultur; neclintită a rămas maiestatea nopții;

departe, în mare, pe o corabie călătoare, un cântec solemn, rugăciuni, fum de tămâie; un muritor și-a împlinit solia pe pământ, cere odihnă; în locul mormântului de pământ, necunoscutul are nesfârșitul mării; undele albastre se deschid și cuprind în adâncurile lor trupul obosit; neclintită a rămas maiestatea mării.”³²

Pentru prima oară în cuprinsul *Memorialelor*, textul capătă aici o alură dens poematică, în vizibil contrast cu aceea meditativ-filosofică din secțiunea inițială (*Laus uitae*). Savantul ia în mână uneltele artistului, își mlădiază zicerea pe tiparele unui lirism melic puternic infuzat afectiv. El compune, asemenea unui poet antic clasic, grec sau latin, două tablouri contrastante, care, totodată, se întregesc reciproc: tabloul unei nopți infinite și neclintite, în care se stinge, tot mai slab auzit, suspinul unei „ființe omenești”; și tabloul unei mări nesfârșite, devenite locul de îngropăciune fără margini pentru corăbierul înghițit de ape.

³¹ „În ceea ce privește forma, textul despre *Unire* anunță deja proza poematică de mai târziu.” (*Introducere. Vasile Pârvanși epoca sa*, p. 26). „Scrișul său din *Neamul românesc* și din alte publicații e un apel cutremurător la asanarea și dinamizarea vieții poporului [...], un strigăt de alarmă în ajunul marilor evenimente ce se anunțau.” (*ibid.*, p. 30).

³² Vasile Pârvan, *Memoriale*. București, Cultura Națională, 1923, p. 56.

În ambele tablouri, viața celor ce se bucură de ea se vădește a fi un minuscul crâmpei din infinit. Mai mult decât atât, funcția vieții, în plan simbolic, este, pentru Pârvan, aceea de a sugera „nimicnicia” – cum notează el în finalul frazei care introduce pasajul excerptat³³ – zero-ul absolut, caducitatea perfectă. Înainte de viață și după consumarea ei cvasi-instantanee din perspectiva eternității – *sub specie aeternitatis* –, rămân „maiestatea nopții” și „maiestatea mării”, ambele infinite, ambele nezdruncinate („neclintite”), ambele eterne.

Tehnica frazării poetice, bazate pe simetrie și ritmicitate interioară, nerimată – cu doar trei, totuși notabile, excepții: „rimele” de interior frastic „departe în noapte”, „răpită [...] neclintită” și „mare [...] călătoare” –, dar și pe sugestia unei dispunerii strofice *sui generis*, dispunere care ne amintește de unitățile compoziționale metrico-prosodice reprezentate de savantele combinații de varii versuri, mai lungi sau mai scurte, din cadrul strofelor lirice grecești (la un Pindaros, spre exemplu), respectiv latinești (la Horatius, în primul rând), tehnică a frazării poetice bazate, de asemenea, și pe corespondențele stilistico-sintactice de-a dreptul biunivoce între elementele celor două tablouri, precum și pe o intonație melodică egală cu sine însăși în suișuri și coborâșuri, anunță deja vibrantul ethos poetic al celor două texte, eminentemente lirice, ale *Rosalilor* (care alcătuiesc cea de-a patra secțiune a *Memorialelor*).

Subliniem, în concluzia acestei sumare analize, rolul excepțional din punct de vedere poetic al **sinesteziei**. Ca procedeu de redare complexă, simultană și interferentă, a percepțiilor senzoriale multiple, sinestezia devine la Pârvan și un procedeu de articulare interioară a textului, pe următoarea dublă axă perceptivă urmărită paralel, corespondent și simetric, uneori repetitiv, în ambele unități poetice „strofice” (I și II):

unitatea „strofică” I

| SONORITATE | CULOARE/LUMINOZITATE | MIROS | DINAMISM/STATISM |
|------------|----------------------|-------|-------------------------|
| „vaet” | „(maiestatea) | - | „departe” |
| „slab” | noptii” | | „(pasăre mică) răpită” |
| | | | „infinitul (cerului)” |
| | | | „neclintită maiestatea” |

unitatea „strofică” II

| | | | |
|----------------------|----------------------|--------------------|-------------------------|
| „cântec (solemn)” | „(unde) albastre” | „fum de tămâie” | „departe” |
| „rugăciuni” | | | „(corabie) călătoare” |
| | | | „mormântul (de pământ)” |
| | | | „nesfârșitul” |
| | | | „adâncurile” |
| | | | „neclintită maiestatea” |

După cum se observă, axa perceptivă se organizează în funcție de 4 niveluri senzoriale, dintre care ultimul dispune de un grad înalt de complexitate:

1. Nivelul *sonorității*: 2 elemente nominale în prima unitate „strofică” (substantiv + adjectiv);
2 elemente nominale în cea de-a doua unitate „strofică” (substantiv + substantiv).

³³ „Trecerea din această viață, chiar a celor mai buni dintre noi, e o întâmplare cu totul obicinuităși neînsemnată în mijlocul lumii nemărginite. Noi nu ne dăm bine seama de acest lucru, decât atunci când firea însăși ne dă vreun simbol al acestei nimicnicii: [...]” (și urmează pasajul citat mai sus)

2. Nivelul *coloristic*: un singur element de luminozitate (sugestia antonimică, prin întinericul „noptii”), în prima unitate „strofică”; tot un singur element, de data aceasta propriu-zis coloristic („[unde] albastre”), în cea de-a doua;
3. Nivelul *olfactiv*: se remarcă aici unica situație de asimetrie din text: sintagmei „fum de tămâie” din cea de-a doua unitate „strofică” nu îi corespunde, biunivoc – așa cum fusese cazul mai sus –, nici un element (nominal) din cealaltă unitate compozițională;
4. Nivelul *dinamismului / statismului*: avem de-a face, indiscutabil, așa cum observăm mai sus, cu nivelul cel mai complex al organizării sintagmatic-paradigmatice a textului în ansamblul lui. Pe scurt, la acest nivel se observă utilizarea de către scriitor a două procedee antinomice. Pe de o parte, este vorba de repetiție, de reluarea neschimbată a unor elemente (fie dinamice în profunzime: „departe” [I] – „departe” [II], fie statice: “neclintită maiestatea” [I] – “neclintită maiestatea” [II]). Pe de altă parte, vorbim despre varietate și diferență contrastivă între alte elemente constitutive ale textului: mișcarea sugerată de „răpirea” unei „păsări mici” (unitatea „strofică” I) corespunde simetric și tipologic mișcării sugerate de epitetul dinamic „călătoare” al substantivului „corabie” (unitatea „strofică” II), dar corespunde simetric, însă antinomic, statismului sugerat de tripla serie nominală „mormântul”, „nesfârșitul”, „adâncurile” (din unitatea „strofică” secundă). Se adaugă, în sfârșit, opoziția vizuală dimensională pe verticală („infinitul [cerului]” – „adâncurile [mării]”), respectiv simetria pe orizontală („infinitul [cerului]” – „nesfârșitul [mării]”), perfect corespondente în ambele unități „strofice”.

4. ÎNCHEIERE SUMARĂ

Am ales, dintr-o multitudine de-a dreptul impresionantă de exemple posibile, doar două, care ni s-au părut în mod excepțional relevante.

Primul reprezintă un nume, epitet adjectival, *uiolaris*, care, în domeniul sacralității și al ritualismului sugerat de anumite contexte, dar și în acela al cotidianului civilizației romane, amestecă percepția vizual-coloristică și pe aceea tactil-olfactivă într-o sinteză sinestezică posibil a fi simbolic conotată.

Cel de-al doilea exemplu întărește, în opinia noastră, convingerea pe care ne-o poate provoca prezența interferenței senzoriale – altfel spus, a percepției sinestezice – în textele pârvaniene altele decât cele constituite de articolele și studiile docte, riguros științifice, lipsite (cel puțin în aparență) de vocația globalizantă a sintezei, în beneficiul extrem de minuțioaselor analize. Este convingerea, pe care o repetăm acum, că procedeul, eminent literar – în sensul de beletristic, *id est* ficțional –, al sinesteziei îl scoate în față, dinapoia sobrietății savantului arheolog, istoric și clasicist Pârvan (pe cât de erudit, pe atât de exact), pe scriitorul Pârvan, niciodată mulțumit să stea doar ascuns și tolerat.

Bibliografie

CATARGIU, Virgil Emilian, *Vasile Pârvan, filosof al istoriei*. Iași, Editura Junimea, col. *Humanitas* – 25, 1982.

CONDURACHI, Emil, *Vasile Pârvan (1882-1927)*, în colecția *Biblioteca Academiei Republicii Populare Române. Seria de bio-bibliografii*. 10. Studiu introductiv de acad. Prof. Emil Condurachi. București, Editura Academiei Populare Române, 1957.

DIMA, Al., *Preocupări literare ale liceanului Pârvan*, „Manuscriptum”, V (1974), 3, pp. 130-135, 1974.

FLORESCU, Radu, *Postfață*, în volumul *Vasile Pârvan, Getica. O protoistorie a Daciei*. Ediție îngrijită, note, comentarii și postfață de Radu Florescu. București, Editura Meridiane, 1982, pp. 587-604.

- PÂRVAN, Vasile**, *Memoriale*. București, Cultura Națională, 1923.
- PÂRVAN, Vasile**, *Dacia. Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene*. Ediția a patra, revăzută și adnotată. Traducere după manuscrisul original francez inedit de Radu Vulpe. București, Editura Științifică, 1967.
- PÂRVAN, Vasile**, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*. Ediția a II-a, îngrijită și adnotată de Radu Vulpe. București, Editura Științifică, 1974.
- VETIȘANU, Vasile**, *Vasile Pârvan, idealul uman se valorile vieții*. București, Editura Albatros, col. *Contemporanul nostru*, 1983.
- ZUB, Alexandru**, *Vasile Pârvan, Corespondență și acte*. Ediție îngrijită de Alexandru Zub. București, Editura Științifică, 1973.
- ZUB, Al.**, *Vasile Pârvan, efigia cărturarului*. Iași, Editura Junimea, 1974.
- ZUB, Alexandru**, *Introducere. Vasile Pârvan și epoca sa, în volumul Vasile Pârvan, Scrieri*. Text stabilit, studiu introductiv se note de Alexandru Zub. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, pp. 11-46.

EROSUL ÎN EPIGRAMA LATINĂ PRENEOTERICĂ: SPECTACOL DE LUMINI, CULORI, EMOȚII ȘI TEMPERATURI

Mariana FRANGA
Universitatea Spiru Haret

Abstract: The symbol of fire of love seems to have been a *topos* in the preneoteric erotic poetry. The fire as a erotic symbol was admitted in the favorite topic arsenal of Latin erotic poetry, both lyrical and elegiac, by metaphorical expressions like *ignis*, *flammae amoris*, but including also verbal forms developed from the idea of fire, or of the conflagration due to consuming love: *flagrare*, *conflagrare*. This assertion may be illustrated by two epigrams assigned, by the literary tradition, to different authors: Valerius Aedituus and Porcius Licinus. We shall analyze the two epigrams concerning the peerless spectacle of light and color that offer a torch in the darkness of the night, but also the fire of passion that could ignite the entire universe.

Keywords: fire of love, erotic symbol, Latin erotic poetry, epigrams, preneoteric erotic poetry.

Simbolul focului iubirii¹ pare să fi constituit un *topos* în poezia erotică a preneotericilor. Focul, ca simbol erotic, a intrat în arsenalul topic predilect al poeziei erotice latine, atât lirice cât și elegiace, prin exprimări metaforice de genul *ignis*, *flammae amoris*, dar incluzând și forme verbale dezvoltate din ideea „incendiului”, a „pârjolului” mistuitor datorat iubirii: *flagrare*, *conflagrare*. Aserțiunea poate fi ilustrată de două epigrame, atribuite de tradiția literară, unor autori diferiți: Valerius Aedituus și Porcius Licinus. Vom analiza cele două epigrame din punctul de vedere al inegalabilului spectacol de lumină și culoare pe care îl oferă, deopotrivă, o torță în întunericul nopții, dar și focul pasiunii care poate aprinde întreg universul.

Epigrama, cu care debutează analiza mea, aparține lui Valerius Aedituus, fiind atestată la Aulus Gellius². Are un conținut pederastic și se adresează, probabil, unui sclav, pe nume *Phileros*, nume simbolic, de altfel, pentru orientarea estetic-poetică a accienilor preneoterici. Căci, citit prin antifrază, *Phileros* se traduce *cel ce iubește iubirea* (verbul grecesc *philein*, care înseamnă **a iubi**, în compunere cu substantivul *eros* – **dragoste, iubire**). Posesorul acestui nume, micul sclav, poartă o torță care să-i lumineze drumul, stăpânului, noaptea. Dar stăpânul, identificarea acestuia cu vocea poetului devine obligatorie în această situație, nu are nevoie să i se lumineze drumul, pentru că inima lui arde, ca o torță de iubire, pe care nu o pot stinge nici vântul nici ploaia.

Spre deosebire de Pierre Grimal³, convingerea mea este că torța iubirii poetului i-a fost aprinsă de către chiar micul sclav, destinatarul epigramei. Nu numai în virtutea acestui fapt curent, în lirica erotică, indiferent de specie, unde *Lesbia*, *Delia*, *Cynthia*, *Corinna* etc. sunt și destinatarele, și „obiectul” discursului liric – ci și pentru că, așa cum am notat, numele destinatarului este limpede simbolic și trebuie citit prin antifrază.

¹ Pierre Grimal, *Literatura latină*, p. 188.

² Aulus Gellius, XIX, 9, 12.

³ Pierre Grimal, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 89.

Sclavul *Phileros*, cel care iubește iubirea, de fapt, fuge de ea, nu îi pasă deloc. Are o singură grijă, să-i lumineze stăpânului drumul în noapte. Cel care iubește cu adevărat este stăpânul, deci poetul, care nu are nevoie de o torță care să-i lumineze drumul, în condițiile în care iubirea din sufletul său arde cu atâta putere, încât poate să facă acest lucru, fără ajutorul torței. Dar, micul sclav, pe care îl cheamă iubirea iubirii, nu vede și nu înțelege nimic din iubire, pentru că el nu iubește. Aceasta fiind și rațiunea, prin urmare, în termeni literari, chiar „poanta” epigramei.

Ceea ce impresionează în această epigramă, sigur, în afara poantei finale, este, însă, realizarea unui extraordinar spectacol sinestezic, prin imaginea proiecției pe fundalul negru intens al nopții, a strălucirii orbitor-roșiatică a torței, care, emanând înalte temperaturi, consonează cu căldura din sufletul stăpânit de pasiune al poetului.

Cea de-a doua epigramă, aparținând lui Porcius Licinus, este construită în jurul aceluiași motiv-literar simbolic, focul. Singurele sale versuri păstrate alcătuiesc un catren, formă – pe cât se pare – ideală a epigramei de inspirație și realizare alexandrină. Metrul utilizat este distihul elegiac, fapt ce confirmă ipoteza asocierii pentru prima oară, acum, în mod ferm și intenționat, a distihului cu sentimentul erotic în poezia latină, ținând cont de faptul că utilizările anterioare ale acestui metru, datorate lui Ennius, vizaseră diverse alte conținuturi tematice, în primul rând cel encomiastic, în tradiția elogiilor latine (*elogia*)⁴.

Epigrama liciană debutează, chiar în primul vers, cu un substantiv în cazul vocativ, locul unui singur adresant, (micul sclav, în analiza anterioară) fiind luat de plural-colectiv: *custodes-păstorii*. Poetul se adresează păstorilor invocați, ai turmelor de oi și de miei, printr-o întrebare retorică și repetată: *quaeritis... quaeritis*, „căutați... ce căutați?” De fapt, păstorii caută un foc, iar răspunsul afirmativ dat de ei întrebării poetului este subînțeles, întrucât, așa cum reiese din text, întrebarea apare în așa fel, încât arată că răspunsul este dacă nu intuit, în orice caz cunoscut de cel care o pune -, atunci ei nu mai au nevoie să se ostenească tot căutându-l.

Continuând jocul falsului dialog, poetul le cere păstorilor, cu fermitate (drept care indicativul este înlocuit în context cu imperativul, mod care risipește dubiile, fie și doar aparente, ale interogației repetate inițiale) „să vină încoace”, în textul poetic apărând sintagma *ite huc*, (versul 2) „să vină la el”. Pentru că în acest fel vor găsi imediat ceea ce caută, vor găsi focul. Prin urmare, poetul îi asigură că venind încoace, că venind spre el, la el, *ite huc*, vor da peste un om care arde, un om foc, așa cum îl califică poetul, prin formularea literară *ignis homost*, în versul 2.

A doua parte a versului secund al epigramei deschide un șir de virtuale întrebări, de data aceasta provocate cititorului de lectura însăși a acesteia. Ce înseamnă *huc*?

Păstorilor li se cere să se îndrepte, să „vină” (imperativul *ite*) „încoace” (adverbul *huc*). Ce înseamnă, deci, să „vină”, *ite*?

Admițând că deplasarea încoace – *ite huc* – a păstorilor ține de convenția imaginarului epigramatic și, acceptând să intrăm în jocul pseudo-dialogic propus de autor, nu putem, totuși, să nu ne întrebăm, în al treilea rând, cine este omul – *homo* – care este în totului tot, numai un foc arzător – *ignis*? Poetul latin a regizat absolut admirabil punerea în scenă a epigramei mutând poanta, tradițional găzduită de versul final, de această dată, chiar în mijlocul epigramei, la finele primului pentametrul. Nu este nevoie să mai căutați un foc, li se adresează poetul păstorilor, iată, aproape, lângă voi, dar și lângă mine, totodată (facem aici precizarea că în latină adverbul *huc*, ca și *hic*, face trimitere în text, la persoana I, locutoare), iată un om- foc, *ignis homost*.

⁴ *Ibid.*, p. 80. În absența oricăror repere cronologice, pare imposibilă aprecierea – chiar dacă pusă sub semnul lui „poate” – privitoare la epigrama lui Licinus ca fiind „la plus ancienne epigramme amoureuse de langue latine” (*ibid.*, p. 79).

Poanta **omul-foc**, o metaforă banală în aparență, își dezvăluie virtuțile comico-ironice în chiar mijlocul construcției textuale, întrucât metafora nu este lăsată de poet pentru a fi percepută de cititor, în latura ei simbolico-alegorică, ci este explicitată, în continuare, spre a fi înțeleasă în cel mai concret mod cu putință: omul acesta („cet homme”, traduce Pierre Grimal⁵ subiectul *homo*, care, cum se observă, nu are niciun adjectiv determinativ) este efectiv foc, este chiar foc („est du feu”). Ce căutați ați găsit – formulează poetul –, prin urmare, nu mai căutați.

Desigur, aceste ultime două propoziții nu le vom întâlni în epigrama liciană. Ele rămân, evident, necesare deducției ale lecturii și sunt o urmare a ei. Zadarnic ne vom întreba cine este acest *homo*. La fel de inutilă întrebare ca și, de pildă, aceea referitoare la identitatea păstorilor. Imaginarul poetic se debarasează, fără complexe (aspect remarcabil, dacă avem în vedere faptul că este vorba de primele texte de această factură, lirico-erotică, la persoana I, pe care le cunoaștem din literatura latină), de orice informații conexe, nenecesare în spațiul poeziei lirice, pentru a aduce în centrul atenției doar lumea, pe cât de agitată, pe atât de adâncă a spiritului uman.

Astfel încât, celelalte două versuri, ultimele de altfel, nu ne spun nici cine ar fi și nici ce fel de om ar fi cel care arde, și care este pur și simplu „foc”. Zadarnic ne vom întreba cine este acest *homo*. Pe Porcius Licinus nu îl interesează unde poate fi găsit un astfel de om, cum arată el, cum de-a ajuns astfel, și așa mai departe. Atari detalii țin mai degrabă de anecdoticul de factură istorico-biografică, decât de poezie. Poetul are convingerea că păstorii, în cazul de față, că, în general cititorii, nu pot crede în existența unui astfel de om-foc. Ultimele două versuri ale epigramei sunt efectul acestei convingeri. Ele constituie dovada, argumentul forte, că metafora *ignis homost* din versul 2 trebuie înțeleasă în latura ei cea mai materială, cea mai concretă posibil.

Omul în cauză este un foc nu doar pentru că arde întreaga lui ființă, ci, pentru că, dacă poetul îl va atinge cu degetul (*si digito attigero*, v. 3), va lua și el foc, și pădurea și turma de animale și tot ceea ce poetul are în fața ochilor: *incendam siluam simul omnes/ omne pecus flammast, omnia quae uideo*.

Atins de ceilalți cu degetul, omul foc poate da foc întregului univers. Deci și păstorilor care căutau un foc.

Un lucru este cert, așa cum reiese din versurile epigramei, **omul-foc** nu face parte din grupul păstorilor. Este undeva despărțit de ei, nu printre ei. Totuși, aproape de ei, poate fi atins de ei, ca și poetul însuși, cu degetul (*digito*).

Omul-foc este, cred, mai mult decât un simbol, este centru lumii, în viziunea poetului. El poate declanșa, printr-o simplă atingere, incendiul universal. Nimeni, atingându-l nu-i mai poate scăpa: *omnia quae uideo*, „tot ceea ce se vede, tot ce ne înconjoară, tot universul”.

Poetul, părăsind, în finalul epigramei, retorica ipostază a interpelatorului, se transformă într-un martor. Sub ochii lui poate izbucni un foc universal. Sub ochii poetului, un om poate da foc universului. Pentru că există **omul-foc**, *ignis-homo*.

Ne reîntoarcem astfel la sintagma cheie și, totodată, culme a epigramei, magistral plasată de Licinus, cum arătam, în chiar mijlocul ei. Termenul marcat este, de bună seamă, *ignis*. El trebuie perceput în sensul propriu, cum se străduiește poetul să-i facă pe cititorii lui să înțeleagă. **Omul-foc** poate da foc universului (*omnia*, v. 4). Totuși sensul propriu al lui *ignis* se dovedește insuficient unei logici a experienței naturale: focul sfârșește prin a distruge pe cel care îl poartă. Or, aici, **omul-foc** nu pierde de foc, dimpotrivă, el dă foc tuturor, fără să sufere el însuși vreun neajuns. Atunci, ce fel de foc poate fi acela care îi distruge pe ceilalți, nu și pe cel care îl poartă?

⁵ *Ibid.*, p. 79.

Nici unei astfel de întrebări – a câta dedusă din text? – poetul nu îi dă vreun răspuns. El ne lasă să ghicim că acel cuvânt cheie, *ignis* (v. 2), trebuie înțeles nu numai în cel mai pur sens material, ci și într-un sens care depășește materialitatea propriu-zisă. Acel foc arde ca orice foc – dovadă, el poate incendia universul, *omnia* – și cu toate acestea, nu arde ca orice foc, pentru că nu îl arde, nu îl distruge chiar pe cel care-l poartă: acela rămâne un *homo*, ca toți ceilalți, nu se preface în scrum. Încă o dată ne punem întrebarea ce foc este acesta?

Și cred că la o astfel de întrebare a vrut poetul să ne conducă, printr-un lanț de alte posibile întrebări și după un șir de deducții. El nu ne va da, firește, niciun răspuns, pentru că, oricum, nu el a pus o astfel de întrebare. Pentru Porcius Licinus, adevărul stă într-un singur punct: există un foc care arde și, în același timp nu arde ca focul obișnuit. De aici încolo poetul nu ne mai spune nimic.

Dar tăcerea lui constituie a doua și, dacă putem spune așa, adevărata poantă a epigramei. Focul, care în același timp arde și nu arde, este – o spun explicit toți comentatorii acestui text – **Iubirea**. Ea îi arde pe unii și nu-i arde pe alții. Ea poate aprinde universul, fără să distrugă instantaneu ființa iubită, cuprinsă de un astfel de foc. Iubirea este focul care, în viziunea poetului poate aprinde tot pământul, declanșând incendiul universal.

Sintagma *ignis-homo* devine astfel sinonimă cu focul pasiunii care poate aprinde întreg universul, poate declanșa „incendiul”, „pârjolul” mistuitor datorat iubirii, proiectându-ne în fața ochilor o grandioasă imagine-viziune cvasi-apocaliptică, în care frumusețea și varietatea culorilor naturale *omnia quae video*, **tot ceea ce se vede, tot ce ne înconjoară, tot universul**, poate fi cuprins de flăcări, de lumini orbitoare, transformându-se în ternul gri al scrumului, sau în negrul întunericului primordial.

Ne aflăm în fața unei situații rar întâlnite în spațiul epigramatic, atât grecesc cât și latin, în orice caz în spațiul celei mai performante poezii. Această soluție a ecuației sugerate de poet nu este nicidecum exprimată. Ea se află în metatextul poemului, în acel diafan loc al întâlnirilor dintre presuposițiile și deducțiile lecturii. Un loc al tăcerii poetului, care lasă și dă cuvântul – infinit mai sărac decât tăcerea – tuturor celor ce li s-a oferit și, de atunci încolo, li se oferă neîntrerupt poemul.

Bibliografie

- BAYET, Jean, *Literatura latină*. În românește de Gabriela Creția. Studiu introductiv de Mihai Nichita, București, Editura Univers, 1972 (ediția originală, Paris, 1934; o nouă ediție, revăzută de Louis Nougaret, Paris, 1992).
- CIZEK, Eugen, *Istoria literaturii latine*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Vol. I-II, București, Editura Corint, 2003.
- CUPAIUOLO, Fabio, *Storia della letteratura latina. Forme letterarie, autori e società*, Napoli, Loffredo Editore, 1994.
- CURCIO, Gaetano, *Storia della letteratura latina*, vol. I-II, Roma-Napoli, 1923-1928.
- GRIMAL, Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- GRIMAL, Pierre, *Literatura latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga. Medalion biografic *Pierre Grimal* de Eugen Cizek. Cuvânt înainte de Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997 (ediția originală, *La littérature latine*. Paris, Fayard, 1994).
- MARTIN, René; GAILLARD, Jacques, *Les genres littéraires à Rome*, vol. I-II, Paris, Scodel, 1981; ed. a II-a, Nathan-Scodel, 1990.
- PARATORE, Ettore, *Storia della letteratura latina*, Firenze, Sansoni, 1950; ed. a VIII-a, *ibid.*, 1967.
- ZAFFAGNO, Elena, *Espressionismo latino tardo-repubblicano*, Università di Genova, Facoltà di Lettere, D.AR.FI.CL.ET, Genova, 1987.

COVORUL ROȘU.

SIMBOL ȘI PREVESTIRE A MORTII ÎN TRAGEDIA

AGAMEMNON A LUI EȘCHIL

Sorana MAN
Universitatea din București

Abstract: The red carpet scene is the only one in which the main character appears and it is the quintessence of this tragedy. It expresses Agamemnon's utter change-over, after the ten years he spent at Troy, from a Greek faithful to the traditional values of simplicity, moderation, poise and temperance, of balance and measure never to be exceeded, into a king influenced by the mores of the Orient, which he had so much time to habituate to. These Eastern manners, brought to the land of Greece, which was foreign to them, boil over the one who carries them. Clytemnestra is but the one who is exploiting his new habits, who is awaking all the evil inside him, within this dreadful and tense game of instigation and death. Our contribution to the study of this tragedy lies in the original interpretation of *hybris*, as well as in the new light the paper sheds on the controversial issue of free will and determinism.

Keywords: tragic, death, *hybris*, red, carpet.

În secolul al XXI-lea, la două milenii și jumătate de la epoca de înflorire a tragediei eline, titlul acestei lucrări ne trimite cu gândul la ceremoniile de decernare a premiilor muzicale sau cinematografice sau la marile gale princiare. Nu cu mult diferită era semnificația covorului roșu la vremea când Eschil a scris tragedia *Agamemnon*: obiect de fala regală a suveranilor orientali, mod de primire solemnă a unui rege la întoarcerea în palat, lucrul și obiceiul proveneau deopotrivă din Persia, patria barbara a țesutului de covoare, unde ritualul întâmpinării regelui presupunea prosternarea (*προσκύνησις*) în urale de bun-venit și de binecuvântare. Diferența ține, prin urmare, nu de timp – covorul roșu era, atunci ca și acum, un mare omagiu, asociat cu regalitatea – ci de spațiu: gestul era practicat la curțile din Orient, iar nu de către regii Heladei. Pentru un grec, fie el și basileu, o asemenea cutezanță era un act de impietate: numai zeilor le era rezervată o atare cinste. Muritorul care ar fi îndrăznit să și-o aroge și-ar fi atras negreșit pedeapsa.

Dacă la capătul covorului roșu se află întotdeauna, și acum ca și atunci, un premiu, un trofeu, sau o altă formă de recunoaștere a valorii, a importanței celui care calcă pe el, în piesa lui Eschil el capătă o semnificație contrară. Întors acasă de la Troia, pe care o cucerise și o prădase împreună cu restul armatei grecilor, al cărei conducător era, regele Agamemnon este așteptat de către soția sa, Clitemnestra, care îl va ucide într-o scenă imediat următoare, cu un covor roșu pe care ea i-l așterne dinainte, în semn de bun-venit, de la carul său de luptă până la intrarea în palat.¹ Culoarea roșie a covorului este aici, prin fățarnicia Clitemnestrei cea cu două fețe, un dublu simbol: pe de o parte ea este, ca de obicei, semnul majestății, pe de cealaltă, simbolul crimei, al sângelui care va fi vărsat. Este vorba de fapt nu despre un covor ci despre mai multe covoare puse unul lângă

¹ Aeschylus – *Tragoediae*, tome 1, Paris, Les belles lettres, 1946 și Eschil – *Orestia*, București, Univers, 1979, trad. Alexandru Miran.

altul, *πετάσματα*, numite în alte locuri din tragedie *εἴματα* (*εἶμα* = acoperitoare, țol: v. 921, 960, 963), *ὑφαί* (pânzeturi, țesături : v. 949), *ποικίλα κάλλη* (podoabe colorate, ornamente cu model: v. 923), *άλουργῆ* (veșminte de purpură, *ad litteram*: lucrarea mării: v. 946), *πορφύραι* (țesături de purpură: v. 957), dar care alcătuiesc un singur „drum de purpură”, *πορφυρόστρωτος πόρος*. Agamemnon ezită să pășească pe acest drum: el nu vrea să fie cinstit ca un rege barbar și nici ca zeii, a căror mânie s-ar teme să o stârnească.² Ceea ce trebuie să-l preocupe pe om este doar bunul renume, fără semne de slavă care nu fac decât să stârnească invidia, și fără dorințe de mărire. Și încheie: „ceea ce vrei nu aș putea înfăptui cu inima neturburată”.

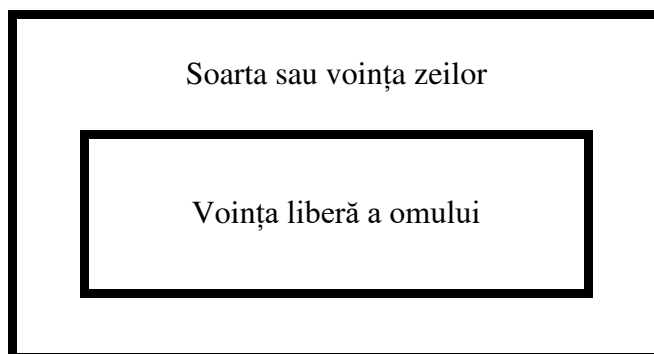
La nivelul textului, dintr-o perspectivă exclusiv umană, Agamemnon nu moare pentru a ispăși o vină ereditară. Numai la nivel extratextual și din perspectiva istoriei mitice, ca efect al implacabilei *μοῖρα*, cauza morții lui este fărădelegea săvârșită de tatăl său, Atreu, care i-a ucis pe fiii fratelui său, Thyestes, și i-a servit acestuia la un ospăț. Textul menționează, desigur, în repetate rânduri, blestemul atrizilor, dar acesta este un dat moștenit, al cărui stigmat eroii sunt nevoiți să-l poarte, predându-și-l din tată în fiu, prin sânge, de la o generație la alta, un dat care nu ține de voința lor. Însă motivul pentru care îl ucide Clitemnestra nu are nimic de a face cu păcatele părinților: este un motiv pentru care Agamemnon se face vinovat în mod direct, prin libera sa alegere: uciderea la Aulis a fiicei lor, Ifigenia, ca jertfă pe altarul Artemidei, „pentru a împlânzi vânturile Traciei”, cum numeau grecii vânturile din Nord și cum îi reproșează Clitemnestra, vânturi care împiedicau corăbiile aheilor să pornească spre Troia. Tema determinismului și a liberului arbitru în tragedia greacă este una dintre cele mai spinoase și mai intens dezbătute de către specialiști.³ Cel mai adesea ei se feresc să dea o explicație clară: voința liberă a omului și forța inexorabilă a destinului rămân încălcate în mod obscur, nebulos, într-o confuzie rareori limpezită, și atunci doar foarte vag, prin simpla afirmare, șovăielnică de altfel și plină de rezerve, a existenței amândurora. Se vorbește despre ele într-o împletire indistinctă, în care nu se poate face lumină. Ni se spune că există vină și răspundere individuală, dar nu primim un răspuns lămurit la întrebarea: cum este ea posibilă dacă totul este predestinat sau atârnat de voința cel mai ades arbitrară a zeilor? Ni se pare că în tragedia care face obiectul analizei noastre lucrurile pot fi lămurite. Există și aici cele două planuri etice, cel al determinismului și cel al liberului arbitru. La fel ca în întreg ciclul Atrizilor, cel al determinismului pare că primează: copiii trag păcatele părinților, plătesc pentru ele. Așa vrea soarta sau aceasta este voința zeilor. Și în zilele noastre, sunt oameni care comit ticăloșii sau chiar crime, și spun apoi: „așa a fost să fie”, sau chiar „așa a vrut Dumnezeu”. Uciderea lui Agamemnon are ambele dimensiuni, dar liberul arbitru este cel care prevalează, căci Clitemnestra nu este percepută în economia piesei în primul rând ca agent al destinului, merit să răzbune o crimă ancestrală. Așa

² „...fără să pui pe pământ piciorul tău care a distrus Ilionul”, τὸν σὸν πόδα...Ἰλίου πορθήτορα (v. 907), îi spune Clitemnestra atunci când poruncește să i se aștearnă la picioare drumul de purpură. Așa cum arată Fraenkel (Aeschylus, *Agamemnon*, volumes 1-3, edited with a commentary by Eduard Fraenkel, Oxford, Clarendon Press, 1978), în arta Orientului antic, a Egiptului precumși a Asiei de Vest, învingătorul era reprezentat în mod frecvent ținându-l sub picior pe cel învins, imagine cu totul străină artei grecești. S-a presupus că Eschil se folosește în mod conștient de această temă a gestului brutal de victorie tipic asiatic ca preludiu la actele de omagiu sugerate în rândurile următoare, al căror caracter barbar ține să îl sublinieze. Potrivit aceluiași comentator, cele trei imperative care încep cu μῆ, mergând de la general la particular, exprimă cu tărie reticența eroului de a da curs îndemnului:

καὶ τὰλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ
ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην
χαμαιπετὸς βόαμα προσχάνησι ἐμοί,
μηδ' εἴμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον
τίθει (vv.918-922)

³ Adkins, A.W.H. – *Merit and Responsibility*, Oxford, Clarendon Press, 1960; Easterling, P.E – *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997; Nussbaum, M.C. – *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, 1986.

cum spuneam mai sus, ceea ce răzbună ea în mod conștient și declarat, motivul gestului ei, este uciderea Ifigeniei, adică fapta liber consimțită a lui Agamemnon, o vină personală, individuală, pentru care făptașul e răspunzător. Privind lucrurile de la distanță, de sus, adică dintr-o perspectivă mai amplă, am putea spune că logica liberului arbitru se încadrează în cea a determinismului, în interiorul ei, ca un plan într-un plan mai mare, mai vast. Îi este subordonată, dar funcționează după propriile legi.



Sigur că așa vrea soarta, sau așa vor zeii, asta e adevărat întotdeauna, dar în cadrul acestei voințe a soartei, supraordonate, eroul este răspunzător pentru faptele sale, la nivel pur omenesc. La fel se întâmplă și în alte opere, cum ar fi *Medeia* lui Euripide, unde chiar dacă există un destin, personajele acționează liber, în cunoștință de cauză, hotărâsc asupra faptelor lor și suportă consecințele, dar cu totul altfel stau lucrurile într-o tragedie ca *Herakles mainomenos*, în care personajul omonim are o criză de nebunie indusă de către zei, în timpul căreia își ucide, fără nici un motiv, soția și copiii.⁴ Aici lipsește orice justificare umană: nu e nimic de răzbunat, nimic de dobândit, dimpotrivă, Herakles comite acte pe care le va regreta amarnic în foarte scurt timp, îndată ce criza se termină. Faptele lui nu au nici o logică în plan omenesc. Nu există liber arbitru. (Am putea spune că în cazul nebuniei avem de a face cu forma extremă de determinism: omul nu mai este decât o jucărie a soartei.) Cazul lui Herakles este însă unul oarecum artificial, în afara limitelor normalității, explicându-se numai prin intervenția directă, întrucâtva nefirească a zeilor în ordinea umană. La polul cu adevărat opus lui Agamemnon se află însă eroul central al ciclului teban, regele Oedip, a cărui poveste, spre deosebire de cea a lui Herakles, este egală în complexitate și profunzime cu cea a personajului lui Eschil.⁵ Oedip moștenește de la tatăl său, Laios, o vină ereditară pe care o transmite, la rândul lui, urmașilor săi. Toate patimile sale – paricidul, incestul, orbirea, exilul, maltratarea de către propriii săi fii – se datorează acestei greșeli care nu îi aparține. Singura sa vină este, poate, aceea de a fi iute la mânie atunci când îl lovește pe Laios, despre care însă habar nu are că este tatăl său, și care, de altfel, îl atacase primul. Oedip este cu totul supus destinului, ispășește păcatul părinților, nu face nici o crimă pentru care să fie el însuși răspunzător, așadar cel de al doilea plan, cel omenesc, al liberului arbitru, lipsește aproape cu desăvârșire.

Aceași tendință spre raționalitate, foarte vag manifestată în *Agamemnon*⁶, este continuată de către Eschil, într-un mod mult mai explicit și mai radical, în *Eumenidele*, unde procesul lui Oreste pune capăt lanțului de răzbunări menite să reactualizeze, să împlinească și să continue, cu fiecare nouă atrocitate, blestemul originar al familiei – acela de a transmite, din generație în

⁴ Euripides – *Tragoediae*, tome 1-4, Paris, Les belles lettres, 1923-1927.

⁵ Sophocles – *Oeuvres*, tome 1-2, Paris, Les belles lettres, 1922-1940, și Sofocle – *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, trad. George Fotino.

⁶ În sensul că a plăti pentru propriile greșeli este un început de raționalitate față de a suferi doar pentru că așa vrea soarta.

generație, orgoliul nemăsurat și tentația crimei. Zeii nu sunt absenți nici în această ultimă piesă a *Orestiei*, poate chiar sunt mai prezenți decât oricând, dar voința lor este făcută în cele din urmă să se suprapună cu cea umană, să cadă de acord, cele două planuri devenind aici unul singur. Achitarea lui Oreste exprimă hotărârea calmă, lucidă, înțeleaptă a Areopagului. Judecata tribunalului, întemeiată pe ordine și rațiune, ținând seama de circumstanțe, adică reprezentând un început de jurisprudență, este o formă de justiție superioară care ia locul legii viscerale a talionului, elementară, intransigentă și oarbă. „În loc de răfuială în cadru gentilic – înfățișare înaintea unui tribunal alcătuit din oameni din afară, virtuoși, în loc de goană disperată – dezbatere, în loc de patimă – luciditate și clemență, în loc de nimicire fizică – posibilitate de scăpare.”⁷

Răzbunarea sângelui Ifigeniei nu este însă singurul motiv pentru crima comisă de Clitemnestra. Este doar cel invocat de ea. Un altul este acela că în lipsa soțului ei, regina își luase un amant, în persoana lui Egist⁸, complice, de altfel, la crimă. Însă un comentator ca Alexandru Miran, traducătorul în română al trilogiei *Orestia*, din care face parte această tragedie, apărută la Editura Univers în 1979 – și el nu este, fără îndoială, singurul care are această părere – îi găsește Clitemnestrei atâtea circumstanțe atenuante și de o asemenea natură, încât l-am putea considera un adevărat feminist *avant la lettre*. Potrivit lui (*Prefață*, p.9), este explicabil faptul că o femeie lăsată singură un răstimp atât de îndelungat, pe toată durata războiului troian, așadar aproape părăsită, și pe deasupra geloasă din pricina aventurilor soțului ei, își găsește și ea un ibovnic. Cu atât mai mult cu cât este vorba despre o femeie căreia nu-i lipsea, fără îndoială, farmecul, ea fiind fiica preafrumoasei Leda, de care s-a îndrăgostit cândva însuși Zeus, și sora Helenei din Troia. Singurul mod de a-și permanentiza legătura cu Egist era tocmai uciderea soțului, cu atât mai mult cu cât prin aceasta ea răzbuna și nelegiuirea uciderii a fiicei lor. Poate că nu este, în fond, o viziune exagerată, ci doar un mod de a privi lucrurile prin prisma Clitemnestrei, o încercare de a-i justifica fapta. *Audiatum et altera pars*.

În prima parte a piesei, Eschil prezintă starea de spirit a armatei grecilor pe țărmul de la Aulis, înaintea plecării la Troia. Clarvăzătorul Calhas prezice că singurul mod de a potoli vântul potrivnic pentru a putea naviga spre pământul troian este, după cum cere zeița Artemis, jertfirea fiicei comandantului Agamemnon. Eschil închipuie un tată cu inima frântă în fața alternativei de a-și ucide fiica sau de a-și dezamăgi poporul. Înainte de a fi tată, el este un basileu în slujba poporului său, dedicat lui cu tot ceea ce are sau este el: tată, soț, războinic, conducător. Dacă nici chiar un grec de rând nu ar fi putut refuza să dea curs profeției lui Calhas, cu atât mai puțin basileul poate alege altceva decât ceea ce este spre binele tuturor grecilor (deși este mai curând ceea ce cred ei că este spre binele lor, un bine discutabil, și de altfel, contestat chiar în cuprinsul acestei opere):

ἐπει δ'ἀνάγκασ ἔδν λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἀναγνον ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων.
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπᾶ πρωτοπήμων. ἔτλα δ'οὖν
θυτῆρ γενέσθαι θυγατρός,

⁷ Alexandru Miran, *Orestia*, Prefața, p. 11.

⁸ Fiul lui Thyestes, care are la rândul lui un motiv personal de răzbunare. El este cel care răzbună crima săvârșită de Atreu împotriva tatălui său. O face și el în mod conștient și intenționat, precum Clitemnestra, dar mai puțin justificat, întrucât se răzbună pe fiu pentru greșeala tatălui, și de aceea el este cel care poate fi văzut, mai curând decât ea, ca agent al destinului. Egist are însăși scopuri mai meschine, dar legate și ele de ura dintre părinți: să ia locul lui Agamemnon pe tronul Argosului alături de Clitemnestra. Tot puterea supremă în Argos fuseseși măgul discordiei dintre Atreuși Thyestes.

A fost remarcat faptul că Agamemnon comite mai multe forme de *hybris*: sacrificiul mai sus amintit, distrugerea și jefuirea sălbatică, de factură barbară, a Troiei, cu care se laudă exagerat, aducerea unei concubine în casa în care locuiește cu soția lui, toate culminând cu străbaterea covorului roșu care-i fusese așternut dinainte. După tot acest șir de excese, care se acumulează, firește că omul care se întoarce la Argos nu mai este același cu cel care plecase la Troia. El are acum apucături de despot oriental, de stăpân atotputernic. Faptele lui sunt altele decât vorbele.¹⁰ Imaginea lui Agamemnon pășind pe covorul de purpură este imaginea basileului care și-a condus poporul la victorie, dar căruia victoria i-a fost fatală: în urma ei, regele a depășit măsura mândriei, orgoliul i-a luat mințile și, în ciuda rezervei pe care o exprimă la început, înainte de a merge pe covor, în ciuda scrupulelor pe care le formulează dar peste care trece în cele din urmă, ajunge să se comporte ca un zeu. Avându-și originea într-o *hybris* care o face cu puțință – jertfirea Ifigeniei –, izbânda asupra Troiei este, la rândul ei, generatoare de *hybris*. O dată comisă, o *hybris*, „răul dintâi”, cum spune poetul, πρωτοπήμων, duce la o alta, mai mare, mai teribilă, și tot așa, la nesfârșit, căci regele nu se mai poate opri, ci săvârșește gestul care îl pune alături de zei. Îl oprește Clitemnestra. Îl oprește ucigându-l, însă numai după ce îl îndeamnă la fărâdelegea ultimă: ea este cea care îl ispitește, ca o Evă feroce și răzbunătoare, să pășească, prefăcându-se că îi recunoaște statutul de basileu care și-a condus poporul la victorie, numai pentru a se întoarce, închizând cercul, la începutul lanțului de *hybris*, pentru a pedepsi crima dintâi: Ifigenia... Ea îl atrage către ultima *hybris*, cea supremă, pășirea pe covorul roșu, pentru ca apoi să o răzbune pe prima: uciderea fiicei lor. Am putea spune că șirul de nelegiuiri este unul în crescendo, sau în orice caz, că începe cu cea mai scuzabilă, chiar dacă nu mică, și sfârșește cu cea mai gravă. A-ți ucide propriul copil este o vină dintre cele mai mari cu puțință, dar fiind în același timp un act patriotic, are o justificare. În schimb, a te crede egal cu zeii sau a încerca să-ți depășești condiția de muritor este greșeala pe care ei o pedepsesc cel mai crud. Știm cu toții ce s-a întâmplat cu Icar, atunci când și-a sfidat limita condiției omenești. Încă mai pilduitoare este povestea satirului cântăreț Marsyas, care l-a provocat la întrecere pe însuși zeul muzicii și poeziei. Învins, a fost jupuit de viu de către Apollo. La fel se întâmplă și cu eroul Penteu din tragedia *Bacantele* a lui Euripide, care se împotrivesc lui Dionysos și cultului lui și ajunge în cele din urmă să fie sfârțecat de propria-i mamă, în ipostază de menadă. Și în creștinism, a te lua la întrecere cu Dumnezeu este păcatul lui Lucifer. Însuși cuvântul *hybris*

⁹ „Plecându-și mintea sub jugul nevoii/în el o-ntoarcere se-ntâmplă,/ nelegiuită, necurată și nesfântă: / e gata să cuteze orișice./ atît de răspicat în hotărîre./ Astfel, izvor al multor chinuri./ cumplita nebunie cu sfruntate gânduri/ pe muritori îi umple de-ndrăzneală./ El a-ndrăznit să se preschimbe/ în jertfitorul fetei sale,/ ca să ajute un război de pedepsire/ iscat pentr-o muiere,/ ca să deschidă marea unor nave.” Eschil, *Orestia*, București, Univers, 1979, trad. Alexandru Miran, p. 28.

¹⁰ În cazul lui Agamemnon nu se poate vorbi de un cult al personalității, dar tendința este aceeași, comună multor conducători orientali. Poate că avem de a face aici cu înclinarea generală a oamenilor spre a se lăsa purtați de valul adulației, de obicei colective, de a se complăce în postura de obiect al proslăvirii și servilismului mulțimii. Așa se va întâmpla cu Alexandru Macedon, care, adulat de populațiile cucerite ale Orientului ca rege, iar în Egipt ca Noul Faraon, va pretinde soldaților săi greci și macedoneni aceeași atitudine de supunere servilă, stărnind însă printre ei proteste și animozitate. Iulius Caesar va fi asasinat pentru că, pe lângă relația cu regina Cleopatra a Egiptului, pe care o primise la Roma cu un spectacol grandios de inspirație orientală, se proclamase dictator pe viață, *dictator perpetuus*, împotriva tradițiilor romane, dând naștere bănuielii că ar fi plănuț să se proclame rege. Un alt amănunt care displacea romanilor era acela că Caesar adăugase ținutei sale unele obiecte vestimentare care aminteau de vechii regi din Alba Longa, cum ar fi o pereche de cizme roșii, lungi până la genunchi, asociate fără îndoială, în închipuirea romanilor acelei vremi, cu regalitatea orientală. V.și Ahrens Dorf, Peter J. – *Greek Tragedy and Political Philosophy*, Cambridge University Press, 2009; Easterling, P.E – *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997; Euben, J. Peter – *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, University of California Press, 1986.

înseamnă uneori și „mândrie”, „orgoliu”. Orgoliul este, așadar, cea mai mare vină, este *hybris* prin excelență.

În admirabilul său studiu dedicat acestei tragedii, Eduard Fraenkel vorbește despre un Agamemnon calm, sobru, rezervat. Răspunsul lui la îndemnul Clitemnestrei de a străbate drumul de purpură este acela al unui mare gentleman. Efuziunea exagerată, nesinceră, cu care ea îl întâmpină îi displace regelui. El îi respinge propunerea cu argumentele și stilul rafinat al omului de bun-gust, calități încununate de gestul suprem de modestie prin care eroul își scoate sandalele, ca pentru a arăta că rămâne un umil muritor. Poate că cedează îndemnurilor Clitemnestrei tot din delicatețe, iar nu din slăbiciune: copleșit de insistența ei, simte că nu mai poate prelungi în mod elegant controversa. Clitemnestra îi smulge încuviințarea. Multe dintre trăsăturile atribuite eroilor sunt însă deduse din limbajul pe care ei îl folosesc. Modul în care vorbesc personajele reflectă, de bună seamă, numeroase aspecte ale personalității lor: educația, cultura, categoria socială căreia îi aparțin, gradul de rafinament, dar nu trebuie să uităm că scriitura acestui poet grec, care nu coboară niciodată din registrul înalt, este totdeauna extrem de șlefuită, de nuanțată și de subtilă, iar Fraenkel transferă cu prea multă ușurință aceste calități ale limbii lui Eschil asupra felului de a fi al personajelor lui.¹¹ Imaginea lui Agamemnon parcurgând drumul de purpură ar fi, după alți comentatori (F.A. Paley, în *Aeschylus - The Tragedies: Re-Edited With an English Commentary by F. A. Paley (1855)*, Cornell University Library, 2009.), un compromis între pietate și mândrie.

Scena covorului roșu, singura în care apare personajul principal al tragediei, este chintesența acestei opere. Ea exprimă întreaga transformare a lui Agamemnon – și de aceea ea face ca el să fie personajul principal și să dea numele piesei –, după cei zece ani petrecuți la Troia, dintr-un grec fidel valorilor eline tradiționale ale moderației, simplității, echilibrului și cumpătării, ale bunului simț și ale măsurii care nu trebuie nicicând depășite, într-un rege influențat de moravurile orientului, pe care avusese atât de mult timp să le deprindă și care, aduse pe pământ grec, străin lor, se revarsă ca un preaplin asupra celui ce le poartă cu sine. Clitemnestra nu face decât să-i exploateze noile porniri, să stimuleze tot ce e mai rău într-însul, în acest teribil și tensionat joc al provocării și al morții.

Bibliografie

AESCHYLUS, *Tragoediae*, tome 1, Paris, Les belles lettres, 1946.

AESCHYLUS, *Tragoediae*, tome 2, Paris, Les belles lettres, 1935.

AESCHYLUS, *Agamemnon*, volumes 1-3, edited with a commentary by Eduard Fraenkel, Oxford, Clarendon Press, 1978.

AESCHYLUS, *The Tragedies: Re-Edited With an English Commentary by F. A. Paley (1855)*, Cornell University Library, 2009.

SOPHOCLES, *Oeuvres*, tome 1-2, Paris, Les belles lettres, 1922-1940.

EURIPIDES, *Tragoediae*, tome 1-4, Paris, Les belles lettres, 1923-1927.

ESCHIL, *Orestia*, București, Univers, 1979, trad. Alexandru Miran.

SOFOCLE, *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, trad. George Fotino.

ADKINS, A.W.H., *Merit and Responsibility*, Oxford, Clarendon Press, 1960.

AHRENSDORF, Peter J. -*Greek Tragedy and Political Philosophy*, Cambridge University Press, 2009.

EASTERLING, P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997.

EUBEN, J. Peter, *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, University of California Press, 1986.

NUSSBAUM, M.C., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, 1986.

¹¹ “The *gentilezza* of the utterances of king and queen should make the seriousness of their conflict all the more perceptible; but it is not surprising that an age deaf to the notes of true nobility read into their words assertiveness, contention and the scorn of the plebeian”, *op. cit.*, vol. II, p. 425.

RAINBOW RHYTHMS IN CONTEMPORARY CARIBBEAN POETRY

Monica MANOLACHI
University of Bucharest

Abstract: Bob Marley's song "Rainbow Country" and Desmond Tutu's term of "Rainbow Nation" are two of the most popular collocations related to cultural hybridity that have changed the Western conception of national belonging and cultural and racial representation over the last decades. My paper explores some of the most important trends in contemporary Caribbean poetry as far as rhythm is concerned, in the context of postcolonial literature and culture, arguing that its rainbow character is rooted in the logic of jazz. It presents how classical and contemporary Western, Caribbean and African rhythms have mingled and generated an original type of poetry that addresses cultural aspects characteristic to these regions and transcends racial binaries. It includes extracts from works by Derek Walcott, Edward Kamau Brathwaite, Benjamin Zephaniah, David Dabydeen, Grace Nichols and John Agard.

Keywords: postcolonial poetry, Caribbean authors, hybrid prosody.

Postcolonial poetry originating in the Caribbean displays a wide range of prosodic variety. While many poets have still nurtured traditional types of metre, others have also shown a preference for free verse, as a mode of breaking with traditional styles. In general, Caribbean poetry includes new views on postcolonial experience and history, is essentially related to the specificity of space, to nature and ecology and to diaspora and exile. It questions the migration of spirit and inflects it with the actual migration in everyday life. The African, West Indian and East Indian influences on English language have not only generated a distinct type of literature, already included in the British literary canon of the twentieth century. Poets like Derek Walcott and Edward Kamau Brathwaite have put their Caribbean islands on the map of world poetry.

For the purpose of this article, I selected several poetic works or fragments in order to show that Caribbean poetry is characterized by what can be called rainbow rhythms, which combine various traditional or modern rhythms with a specific experience of cultural hybridity and local colour. A close look at the prosodies used by contemporary Caribbean poets indicates that they vary from European terza rima or pentameter to local folk patterns, reggae or calypso and that they are sometimes mixed, following a jazz logic. Caribbean poets have been concerned with the extent to which to cultivate one or another trend and with the development of syncretic modes. The most acclaimed have been those who realized that what seemed debased forms of language and cultural hybridity could be transformed from a disadvantage into an essential powerful aesthetic asset.

One first example is *Omeros* (1990) by Derek Walcott, an epic poem that rewrites colonial history from the perspective of the colonized, for which its author was awarded the Nobel Prize in 1992. The narrator's voice mingles with the characters' voice, which involves that the epic thread and philosophical thought are complemented with colloquial speech, often in local Creole English, specific to the inhabitants of the Caribbean islands. In terms of prosody, "Omeros" is written in terza rima, with about twelve syllables per line, as in the Italian endecasillabo, which is an homage to Dante Alighieri, who invented it for "The Divine Comedy", and a subtle way to associate the old

history of the Mediterranean with the more recent history of the Caribbean. A second reason that sustains the idea is the title of the book itself, which immediately reminds us of Homer. Yet, as the poet suggests, the title has a further meaning, as it alludes to the French word *la mer*, the source of life on Earth. The clash between the official history of the Caribbean in the West and the personal memory revealed through poetry sometimes finds its expression in dramatic monologues and in dialogues that break the rhythm:

“I saw you in London,” I said, “sunning on the steps
Of St. Martin-in-the-Fields, your dog-eared manuscript
Clutched to your heaving chest. The queue sat the bus-stop

smile at your seaman’s shuffle, and a curate kicked
you until you waddled down to the summery Thames.”
“That’s because I’m a heathen. They don’t know my age.

Even the nightingales have forgotten their names.
The goat declines, head down, with the rocks for a stage
bare of tragedy. The Aegean’s chimera

is a camera, you get my drift, a drifter
is the hero of my book.”

“I never read it,”
I said. “Not all the way through.” The lift of the

arching eyebrows paralyzed me like Medusa’s
shield, and I turned cold the moment I had said it.
“Those gods with hyphens, like Hollywood producers,”

I heard my mouth babbling as ice glazed over my chest.
“The gods and the demi-gods aren’t much use to us.”
“Forget the gods,” Omeros growled, “and read the rest.” (282-283)

The fragment captures the symbolic meeting between Homer and the author on the top of an island, an imaginary occasion for the Caribbean author to both differentiate from and identify his persona with the ancient author. The endecasillabo is here a combination of iambic and trochaic metre, amphibrachs, dactyls and anapests, and even longer paeons and epitrites, which creates an oceanic waving rhythm that can convey the solemn dramatic moment of their encounter. While the raising movement of the iamb is used to count the story or to articulate memorable dialogues (“the goat declines, head down” or “‘Forget the gods,’ Omeros growled, ‘and read the rest’”), the falling movement of the trochee is meant to produce emphasis (“That’s because I’m a heathen”). Whereas the amphibrachs resemble the movement of the nearby sea waves (“I saw you in London”), the dactyls, a particularity of the Homeric metre, preserve a sense of illusion and desillusion (“your dog-eared manuscript / clutched to your heaving chest”), and the anapests produce a charging effect and a teasing quality (“with the rocks for a stage”, “a drifter / is the hero of my book”, “as ice glazed over my chest”). The paeon is employed to convey moments of spectacular tension and deep breath such as in: “The lift of his / arching eyebrows paralyzed me like Medusa’s / shield”. The use of enjambement throughout the fragment, one recurrent technique in many Caribbean poetic works, is aimed here at transmitting a highly surprising atemporal encounter, at laying stress on the Poet’s image and condition in the twentieth century postcolonial society, a detached personage, with an exceptional imagination and fond of solitary quests, and at arranging the lines so that the stanzas are

shaped following the scheme of terza rima. To sum up, the feet diversity in *Omeros*, together with the constraints of terza rima and endecasyllabo, ensure a remarkable richness and openness to interpretation and show a balanced positioning between Western and Caribbean values.

A second, more radical example illustrates one of the opposite perspectives, according to which European tradition should be placed in the background, so that local prosody can emerge. Initially published in separate volumes in the 1960s, the trilogy *The Arrivants* by Edward Kamau Brathwaite was highly acclaimed over the last decades of the twentieth century, because it brought newness to the English literature. The sophisticated non-European rhythms and the dazzling technique of the enjambment, together with the use of standard English language articulated on African and Caribbean sense of music, generated a type of poetry that seems to be free of many of the former literary limitations. Literary critic Stewart Brown (1995) concluded that Brathwaite found “ways to accommodate rhythms and voices that had hardly been heard before in ‘English’ poetry” (8). One might ask what motivated the poet and how he dealt with various sources. As Donette A. Francis (2007) argues, his exposure to the cultural environment of the black diaspora in the West, especially to African American jazz¹³⁰, and his stay in Ghana in the 1950s significantly influenced Brathwaite’s polyphonic style. Francis reminds us that jazz “laid the foundation for Kamau Brathwaite’s work on Caribbean culture, since it was through jazz that he first discovered an aesthetic of dissonance that enabled him to conceive of an alternative to Eurocentric culture and aesthetics” (142), “a dissonance of content, characterized by a story that is ‘out of tune’ with the normative, mainstream representation” (147). Indeed, the Barbadian poet could not find the music of his own land or of Africa in the English poetry, which he read at Cambridge in the 1950s, when he studied education. Francis shows that “jazz becomes a vehicle for him to discuss language, identity and representation” (149). He did not use jazz as such, as it was an African American import in the Caribbean, but he adopted what could be called a jazz logic of combining different local rhythms with classical poetry and traditional American and British imagery. Brathwaite (1967) himself thought that jazz could be “an aesthetic model (a way of seeing; a critical tool)” because it:

is not ‘slave’ music at all. It is the emancipated Negro’s music: hence its brash brass colouring, the bravado, its parade of syncopation, its emphasis on improvisation, its swing. [...] the perfect expression for the rootless, ‘cultureless’, truly ex-patriate Negro [...] We should expect that other great creolized and Negro society of the Americas – the Caribbean – also to have its jazz. But there is no West Indian jazz. [...] here it has been mainly literary. My concern is with the (British) West Indian contribution to the general movement of New World creative protest of which I regard jazz as the archetype. I am asking here whether we can, and if it is worthwhile attempting to, sketch out some kind of aesthetic whereby we may be helped to see West Indian literature in its (it seems to me) proper context of an expression both European and African at the same time. (268-269)

With a belief in the power of improvisation, as one of the most important features of jazz, the poet combined reggae, calypso, Caribbean folk music, ska and African rhythms and these were thus grafted on Standard English to produce lines such as these:

Ban
Ban

¹³⁰ In Belinda Edmonson (2009) put it, the Caribbean “middle class was taken with jazz in the 1940s and 1950s, when jazz was still considered popular music. The American music was especially heavy in Trinidad, where the United States military kept a base during the war years. Just as U.S. service-men’s enthusiastic patronage first elevated calypso to a respectable national art form, so too did the calypsonians pay attention to American, particularly African American, musical forms.” (139)

Cal-
iban
like to play
pan
at the Car-
nival;
dip-
ping down
and the black
gods, call-
ing back
he falls
through the water's
cries
down
down
down
where the music hides
him
down
down
down
where the si-
lence lies. (193)

Part of a poem entitled “Caliban”, included in *The Arrivants*, the extract above clearly evokes the percussive drums of Africa and signals the connection between orality and poetry. The enjambment is used to lay stress on certain words and to multiply meaning, as the radically short lines allow several readings. A sense of tension and the communication of the superlative are conveyed by several repetitions. Although it is a visually fragmented section, it is remarkable that it still protects a story of self-awareness. Known for his attempt to overthrow what he called “the tyranny of the pentameter”, Brathwaite draws on the strength of African and Caribbean cultural heritage to build characters, atmosphere, style that are not only essential to these cultures, but that can resonate with or, more often, deconstruct aspects specific to the European culture. Like a modern black Prospero, the poet represents Caliban as a reflexive figure, able to listen to a history of silence and to transform it into song. Concerned with the history of language in the Caribbean and interested in harmonizing written with oral prosody, Brathwaite proposed his own linguistic theory in *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry* (1984), in which he illustrates how Anglophone Caribbean orality bears upon poetic expression. He defines the concept of “nation language” as “an English which is not the standard, imported, educated English, but that of the submerged, surrealist experience and sensibility, which has always been there and which is now increasingly coming to the surface and influencing the perception of contemporary Caribbean people.” (311)

An African-oriented poet, Brathwaite influenced many other contemporary black British poets such as Linton Kwesi Johnson, Jean ‘Binta’ Breeze or Benjamin Zephaniah, who absorbed Jamaican Creole and reggae styles to a greater extent, in order to differentiate their own works from the other British types of poetry. “Reggae Head” by Zephaniah (1996) is one such example, in which orality pervades and the lines follow the prosody of everyday speech:

Doctors inject me
Police arrest me
Dem electric shock me
But dat nar stop me,
Oooh
Dem can't get de Reggae out me head.

Dem tek me to a station
Put me pon probation,
But I still a dance
Wid de original nation,
Oooh
Dem can't get de Reggae out me head (19)

As it is the case with other Creole languages, Jamaican Creole is employed in poetry not only to add local colour, but also to create meaning in Standard English as in “I still a dance”, which can be translated as “I still dance” or interpreted as a metaphoric collocation as such, meaning the absorption and sublimation of body movements and dance rhythms into the poetic text.

The next poem included in this selection, “The Old Map”, is part of the second volume of poetry published by David Dabydeen, entitled *Coolie Odyssey* (1998). A combination of dimeters, trimeters and tetrameters, linked by caesuras, the poem in free verse reveals what usually remained unspoken of in relation to the old cartography and the new cultural politics of the region. The rhythm of the elegy follows the rhythm of breath, in the tradition of Walt Whitman, another trend which some Caribbean poets adopted:

Empty treasure chests dumped from departed ships
And jettisoned slaves washed
Into an arc from Jamaica to Guiana.
Islands aborted from the belly of sea
Forever unborn in rock and swamp.
Other fragments rot in the sun
Like cane chewed and spat
From coolie mouth.
Haiti is a crab with broken claw.
Cuba droops in fear at the foot of America.
Blue is deep and everywhere of European eye,
Green of seamen's hopes and gangrene,
Yellow of the palm of dead Amerindian
Unyielding gold.

Of Guyanese origin, Dabydeen has been one of the British scholars who has insisted on the history of the East Indians in the Caribbean. The title of the volume is an oxymoronic construction, in which *coolie* (a derogatory term that designated the indentured workers brought from Asia to the Caribbean by Western ships in the nineteenth century, in order to work on the Caribbean plantations) is self-critically conjugated with the echo of the Homeric masterpiece. The lines ending with an enjambement (“Islands aborted from the belly of sea / forever unborn in rock and swamp” or “Yellow of the palm of dead Amerindian / Unyielding gold”) speak of a history of plunder and colonial violence, decay and death, terror and difformity. These elegiac tonalities are in contrast with Dabydeen debut, a book entitled *Slave Song* (1984), which has been a singular experiment of putting together verse in Creole English, spoof translations into Standard English and self-

commentary, with the purpose of exploring and presenting the huge gaps between the Caribbean and the West. The evolution of Dabydeen's poetry¹³¹ has moved from probably the most obviously hybrid poetry to elegiac free verse and to prophetic tonalities in his last work, an epic poem entitled *Turner* (1995).

The following two fragments are chosen from a volume published by Grace Nichols, a poet from Guyana, who has been living in England since the 1970s. In *Picasso, I Want My Face Back* (2009), the opening poem "Weeping Woman" is a reaction to one of Picasso's famous paintings of Dora Maar, whose figure in the history of art Grace Nichols appropriates, so that she can reinterpret the white woman artist's important role for Picasso's art and, simultaneously, make her self-portrait as a contemporary black woman poet. The ekphrastic composition is a sequence of dramatic monologues written by Nichols in what could be described as a cubistic poetic style, if one considers the different postmodern perspectives on the subject's emotional life.

A particular aspect of the Caribbean beat, the style of short lines has been used to transmit the urgency of social change after many of the Caribbean countries gained their independence after the Second World War, as the fragment from E. K. Brathwaite and Benjamin Zephaniah show above. Over the years, it has taken further shapes and, in Nichols's poem, it serves a Creole rhetoric because the two women artists' voices are inseparable. The shortest lines convey Dora Maar's despair, as they consist in monometric trochees. Their unstressed endings, which add a feminine tone, contrast with the general masculine, stressed endings. Most lines of the stanzas do not have more than four feet and the first fragment is dominated by trimeter and dimeter, which are often used in mad-song stanzas. In the first fragment, the discourse on colours, with its affirmative, negative and hyperbolic tropes, is meant to persuasively convey the idea that colours are multiple (not only black and white) and can have many hypostases and purposes:

They say that instead of a brush
he used a knife on me –
a savage geometry.
But I say, look again,
this is the closest
anyone has got to the pain.

Green knows me –
Not the green of new shoots
but the ghastly green of gangrene.
Yellow knows me –
Not the cheery yellow of the sun
but the sickly hues
of this war's putrefaction.
Blue knows me –
Not the boundless blues of sky or sea
but the blues of the singer's
deepest sorrow. (9)

In Nichols's view, Dora Maar addresses her lover frankly, in her attempt of recovering her self. She calls the painter not on his given name, Pablo, but on the name of his public persona, Picasso, cultural capital to which she contributed with her photographic skills and social

¹³¹ For further details on the topic, see Monica Manolachi (2011).

relationships. She posthumously claims it back in Nichols's poem, an artistic reality of the future in which repossession is possible:

Picasso, I want my face back
the unbroken photography of it

Once I lived to be stroked
by the fingers of your brushes

Now I see I was more an accomplice
to my own unrooting

Watching the pundits gaze
open-mouthed at your masterpieces

While I hovered like a battered muse
my private grief made public (16)

These lines also claim a reconfiguration of the colonial past, by using a third party agent, a white mask, in Fanonian terms. Nichols also paraphrases the activist black feminism of bell hooks (1989) and transforms the reluctant and submissive muse into one who is used to "talk back" to the male artist, when confronted with ruthlessness. Such an approach makes sense if one takes into account that Picasso was influenced by African art. However, given Nichols's experience as a poet's wife, she presents the two artists' love affair not just as a unilateral affair, in which one steals the other's identity, but as a fruitful creative experience of mutual suffering, based on passion and agreement.

"Alternative Anthem" is part of the volume *We Brits* (2006) by the Guyanese poet John Agard, a collection which includes poems dealing with Britishness, a reassessment of the immigrant subject position in the United Kingdom. In these poems, Agard's unique humorous tone is sometimes doubled by more subtle tragic tonalities that cover significant historical British figures. The selected poem is a reaction to the varieties of the British anthem, which speak about imperial history. The poem mocks such a variety by refusing to adapt the anthem to the Caribbean territories and languages, as it has happened with the Welsh, Scottish, Canadian and even Maori versions. Although it could have been written in English Creole, the poet prefers not to add a new colour to the melting pot, but to focus on the familiarity of the kettle and thus better try to identify himself as British. The poem also alludes to the risk of consumerism and meaningless propaganda.

Put the kettle on
Put the kettle on
It is the British answer
to Armagedon.

Never mind taxes rise
Never mind trains are late
One thing you can be sure of
and that's the kettle, mate.

It's not whether you lose
It's not whether you win
It's whether or not
you've plugged the kettle in.

May the kettle ever hiss
May the kettle ever steam
It is the engine
that drives our nation's dream.

Long live the kettle
that rules over us
May it be limescale free
and may it never rust.

Sing it on the beaches
Sing it from the housetops
The sun may set on empire
but the kettle never stops. (32)

It is well-known that the British anthem was a religious hymn at the beginning. However, it has suffered numerous changes throughout history. Agard's anthem combines trochaic with iambic lines and thus marks several rhythm changes, which are so characteristic to the jazz logic of the cultural hybridity in the Caribbean. Most of the line endings are masculine, which adds a forward movement and a focus on a hopeful future.

Another poem included in the same volume, "Newton's Amazing Grace", is a sonnet in pentameter, on a theme which is half postcolonial criticism, half personal confession. By employing John Newton's name in the title, which is a pun for the "new tone" of postcolonial poetry, Agard rewrites "Amazing Grace", the well-known Christian hymn, written by Newton in 1772. The praise and adoration addressed to God resemble his feelings for his spouse, Grace Nichols. What for Newton must have been a mystical experience is now an occasion for introspection:

Grace is not a word for which I had much use.
And I skippered ships that did more than bruise
the face of the Atlantic. I carved my name
in human cargo without a thought of shame.
But the sea's big enough for a man to lose
his conscience, if not his puny neck.
In the sea's eye, who is this upstart speck
that calls himself a maker of history?
It took a storm to save the dumb wretch in me.
On a night the winds weighed heavy as my sins,
I spared a thought for those poor souls below deck.
Terror made rough waters my Damascus road.
Amazing grace began to lead me home.
Lord, let my soul's scum be measured by a hymn.

Although the English pentameter is in its classic form an iambic line of ten syllables, Agard's poem varies in the placing of stresses, which adds to the polyphony of the whole. The alternance between the troches and iambs in most of the lines is broken by other types of feet such as teasing anapests ("But the sea's big enough for a man to lose / his consciousness") or waving amphibrachs ("who is this upstart speck / that calls himself a maker of history?"). The Christian interpretation of the ship or ark as a saving means of transportation against the deluge comes here under criticism, because Middle Passage ships were not used for salvation but for the profit of the slave traders, which is signaled by the juxtaposition of a troche and a iamb in: "I skippered ships

that did more than bruise”. The shift from affirmative or negative sentences to interrogative, just at the heart of the poem, illustrates the intersection of orality and poetry and builds a third way out of any dichotomy that the colonial and the postcolonial have generated. In parallel with the chronotope of the ship, the poet adopts the symbolism of the road to Damascus to treat his own change of heart. In plus, the line “Amazing grace began to lead me home” implicitly compares the hymn and the lover with a ship, in order to restore the main value of the trope: to transport to another place, time or spiritual realm.

What I have attempted with this short article is to find points of convergence between the logic of jazz sustained by Kamau Brathwaite and the discourse of rainbowism as the belief in plural possibilities. Although the rainbowism proposed by Desmond Tutu (1994) is sometimes criticised as a sugar-coated discourse of peaceful identity formation in connection with the South African reality, it can still serve as a guiding principle not only in the Caribbean, where Bob Marley sang the idea of the “rainbow country” as the “promised land”. The jazz aesthetic took root in the Caribbean because jazz singers had transgenerational roots there, even though at the beginning the music seemed foreign, urban and placeless. The ending lines of Kamau Brathwaite’s *The Arrivants* aim at raising the awareness of lost relationships, rebuilt through music and inner tempo: “making / with their // rhythms some- / thing torn // and new”. (270) The nowadays exposure to and acceptance of a blooming multitude of rhythms originating in various parts of the world is to a great extent the work of those poets and artists who could appropriate differences, straddle their conflicting vibrations and forge new musical substance, following a jazz logic or other similar syncretic modes.

Bibliography

- AGARD, John, *We Brits*, Northumberland, Bloodaxe Books, 2006.
- BALDICK, Chris, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, OUP, 2008.
- BRAHWAITHE, Edward Kamau, *The Arrivants. A New World Trilogy. Rights of Passage. Islands. Masks*, Oxford, OUP, 1973.
- BRAHWAITHE, Edward Kamau, *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, London, New Beacon Books, 1984.
- BRAHWAITHE, Edward Kamau, “Jazz and the West Indian Novel, I, II and III” in *Routledge Reader in Caribbean Literature*, edited by A. Donnell and S. L. Welsh, London, Routledge, 1996, p. 268-274.
- BROWN, Stewart (ed.), *The Art of Kamau Brathwaite*, Bridgend, Wales, Seren, 1995.
- DABYDEEN, David, *Turner. New and Selected Poems*, Leeds, Peepal Tree Press, 2002 (1995).
- EDMONDSON, Belinda, *Caribbean Middlebrow: Leisure Culture and the Middle Class*, New York, Cornell University Press, 2009.
- FANON, Franz, *Black Skin, White Masks*, translated by C. L. Markmann, London, Pluto Press, 1986 (1967).
- FRANCIS, Donette A., “‘Travelling Miles’: Jazz in the Making of a West Indian Intellectual,” in *Caribbean Culture: Soundings on Kamau Brathwaite*, ed. by Annie Paul. Kingston, Jamaica, University of West Indies Press, 2007, p. 142-160.
- HOOBS, Bell, *Talking Back. Thinking Feminist. Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989.
- MANOLACHI, Monica, “Cultural Hybridity in David Dabydeen’s poetry” in *Talking Words: New Essays on the Work of David Dabydeen*, edited by Lynne Macedo, Kingston, Jamaica, UWI Press, 2011.
- NICHOLS, Grace, *Picasso, I Want My Face Back*, Northumberland, Bloodaxe Books, 2009.
- TUTU, Desmond, *The Rainbow People of God: The Making of a Peaceful Revolution*, New York, Doubleday, 1994.
- WALCOTT, Derek, *Omeros*, New York, The Noonday Press, 1990.
- WILLIAMS, Rhian, *The Poetry Toolkit. The Essential Guide to Studying Poetry*, London & New York, Continuum, 2009.
- ZEPHANIAH, Benjamin, *Propa Propaganda*, Northumberland, Bloodaxe Books, 2006 (1996).

THE USE OF PERCEPTION VERBS IN WITNESS STATEMENTS – A LEXICAL SEMANTIC PERSPECTIVE –

Luminița Mihaela NEAGU
University of Bucharest

Abstract: Verbs of perception have a significant role in witness statements taken during crime investigations and used in courts of law as evidence. This paper will attempt to analyze the power of some perception verbs such as “see” and “hear” in recounting facts as objectively as possible, and to what degree, by contrast with “interpretative” epistemic/cognitive verbs of the “believe” or “think” kind, whereby witnesses offer their own reasoning, construal, and, generally, a more subjective view of what happened. The article will also emphasize the differences between passive and active perception. The method of analysis will be of a lexical semantic nature and will focus on the features that contribute to the process of attaining “faithfulness” to the truth and witness statement reliability.

Keywords: lexical semantics, verbs of perception, witness statements, passive vs. active perception, semantic features.

1. Objectives

The present paper will attempt to look at the use of some perception verbs (SEE/HEAR predominantly¹ as hyperonyms, as well as other verbs in their lexical semantic fields) in witness statements²/depositions³/testimonies⁴ given in court, with respect to their role in reconstructing an image of events deemed as misdemeanors/offences/crimes, and in restoring truthfulness. Also, it will try to determine how and to what extent statement reliability and witness credibility are influenced by the use of such verbs in witness discourse. The focus will be placed on perception as a sensorial phenomenon, perception verbs as linguistic means to express it, as well as on their semantic features, insisting more on the passive/active perception characteristic which is relevant for the purposes of this study, *i.e.* to prove their role in witness statement reliability.

¹ Anna Wierzbicka (*Semantics. Primes and Universals*, Oxford, Oxford University Press, 1996) pointed out that SEE/HEAR are conceptual primitives: “‘See’ and ‘hear’ are, essentially, mental predicates, referring to events and processes which do not rely crucially on the body, whereas ‘smell’, ‘taste’, and ‘touch’ are, essentially, ‘sensory’ predicates, referring to experiences which do rely, crucially, on the body” (p. 82).

² According to the definition provided by USLegal.com, an online platform for legal resources, information and products: “A witness statement is a summary of the oral evidence that a witness will give at trial. The purpose [of] the witness statement is to set out the evidence of the witness. [...] A witness statement can be prepared in several ways. A witness can write out their version of events simply in their own words, then sign the statement, date it, and most likely have it notarized. Sometimes an attorney might write up a statement and then ask the witness to sign it. A witness statement can come in the form of a recorded statement, and the witness testifying its accuracy on the recording”. See: <http://definitions.uslegal.com/w/witness-statement%20/>.

³ Depositions may be given in front of a notary public, attorney or other authority, out of court, as part of the pre-trial or discovery process. They are usually oral and can be recorded, videotaped, while transcripts thereof may be used during the trial stage.

⁴ Testimony is a solemn statement given during a trial, under oath, and under the penalty of perjury.

The central assumption is that the account of events built around verbs of perception can be seen as more reliable than those accounts constructed by using, predominantly, verbs of mental reasoning/cognition, which can reflect a more subjective image of the same.

This assumption is based on the main premise that the aim of witness statements taken during investigations in a case is to restore the truth, *i.e.* an objective image of what happened. Leaving aside the other determining factors that combine and contribute to attaining this goal (physical collectible evidence), this paper looks, therefore, only at the semantics of perception verbs, not departing too much from their primary/prototypical meaning, as encountered in the corpus of examples enclosed in Appendices 1-3 hereto.

2. Data corpus

The corpus of texts used for this analysis consists of four witness statements or depositions from various eras (arranged backwards chronologically, in terms of relevance, starting with the most recent and ending with one dating back to 17-th century colonial America). These samples were chosen having their topical diversity in mind: two cases of military plane crashes, former President Kennedy's assassination and a deposition brought against a person judged in the Salem witch trial. Given the general sensitivity and confidentiality of this genre, the particular examples chosen were among the few publicly available on the internet. No copyright infringement intended.

3. Theoretical framework

The topic will be explored from three angles pertaining to the following fields: the law, cognitive psychology and linguistics (lexical-semantics). The first two will provide some guidelines, while the latter will give us the instruments to operate with.

3.1. Several considerations on the role of witness statements in building a civil/criminal case

Generally, a civil/criminal case before the court is built starting from **PHYSICAL** and **DIRECT** forensic evidence: fingerprints, hair/fibers, computer evidence, DNA evidence, visits to the crime scene, video or audio tapes/recordings, CCTV, still photographs, exhibits, etc. There is also a secondary type of evidence, **CIRCUMSTANTIAL** or **INDIRECT**, which, when adding up, forms a body of corroborating evidence, and which might be represented, *inter alia*, by coroner's reports, expert's reports, or "second-hand" witness statements/hearsay *i.e.* statements of a third party (as controversial as it may be). Circumstantial evidence⁵ entails the making of inferences and deductions by a trier of fact in order to uphold the truth of an assertion. This kind of evidence may or may not be used in court.

Direct forensic evidence collection is now possible thanks to the latest technological developments. In the past, eyewitnesses were heavily relied on when reconstructing the thread of events. As seen from above, testimony can be direct (when the person has actually witnessed the event or saw the crime take place) or circumstantial (when there is no sufficient data to connect the perpetrator to the crime, and inferences must be made). The advantage of circumstantial evidence can be that, if coming from multiple sources, they can reinforce each other. Eyewitness statements or testimonies can pose problems if inaccurate, and thus affect the credibility of witnesses.

⁵ Source: <http://legal-dictionary.thefreedictionary.com/circumstantial+evidence>

According to experimental social psychologist Gary Wells⁶ *apud* Stambor, "Like trace evidence, eyewitness evidence can be contaminated, lost, destroyed or otherwise made to produce results that can lead to an incorrect reconstruction of the crime". Furthermore, conjectures, (pre)-suppositions or hearsay are not (generally) deemed acceptable, as the rule of thumb in building cases is that evidence (of any kind) should be RELEVANT and as DIRECT as possible. Yet, many successful cases have been won based on circumstantial evidence only. And such evidence may consist in the accounts of people who have witnessed the events and recorded them through their senses, in the manner presented below.

3.2. What is perception?

We depend heavily on our senses when taking in information or stimuli from the external world and interpret it through our intellect and conceptual filter, and thus build an understanding of the world around us. Every sense governs an area of perception, which, in itself, offers but a limited view of reality, with some senses more widely-scoped than others, every one of them with its own specialization. Relying on one or two of our senses can only create a fragmented image and not give an accurate reading of events. Yet, according to cognitive psychology, it must be stated that perception, considered in its overall composition, offers an objective representation of the world, based on the informational input collected from the environment through our senses.

Then, a second filter comes into the picture, cognition, when our minds arrange, re-arrange, process and interpret the newly collected data, and eventually form individual opinions, brewed in a *mélange* of (pre-)learned and more or less biased concepts, notions, and behaviors. The same event/crime, witnessed by different people, may be recounted differently depending on variable physical factors (position, distance, visibility, vision/hearing impairment, fatigue, etc.) or socio-psychological factors (education, profession, temperament, etc.).

To sum up, perception is the process by which we perceive, through our five physical senses, objects, actions or situations occurring around us, we get in the new information about the external surrounding environment, which is then represented, through our internal mental faculty of cognition, and turned into ideas, judgments, and rationales.

These two processes are linguistically expressed by means of lexemes referring to perception and cognition, and pertaining to different grammatical categories: nouns, verbs, etc. The next subsection will take a look at perception/cognition verbs, viewed in semantic terms.

3.3. Linguistic and semantic analysis of perception/cognition verbs

Linguistic studies of perception verbs have been carried out more extensively in the recent years. Before this, Geoffrey Leech⁷ has devoted a chapter to this category in his book *Meaning and the English Verb* (1971), with reference to the progressive aspect, where he listed perception verbs as a distinct class of verbs that do not (usually) take this form. Other subsequent studies, in semantic terms, were written by Scovel (1971 *apud* Helle 2006), Rogers (1971 *apud* Helle 2006), Viberg (1983), Ibarretxe-Antunano (1999), Helle (2006), Gisborne (2010) and Nicula (2011), among others. Semantic classifications have also varied with many of these authors.

⁶ The psychologist Gary Wells, PhD, was a member of a panel of the U.S. Department of Justice that „published the first-ever national guidelines on gathering eyewitness testimony” (cited in Zak Stambor, “How Reliable is Eyewitness Testimony?”, 2006, article on the American Psychologists Association website: <http://www.apa.org/monitor/apr06/eyewitness.aspx>).

⁷ Geoffrey N. Leech, *Meaning and the English Verb*, second edition, Harlow, UK: Longman Group, 1971.

Below is a presentation of the main breakthroughs reached by a few of these researchers, in an attempt to pinpoint the dynamics of the view on perception verbs, over the years, in line with the development of linguistic approaches and methodologies in general.

3.3.1. Classifications in semantic terms. Leech⁸ distinguished between verbs of **INERT PERCEPTION** (*feel, hear, see, smell, taste*) and verbs of **INERT COGNITION** (*believe, forget, hope, imagine, know, suppose, understand, etc.*). The first category of verbs is, in his opinion, the reflection of “the perception of the kind denoted by SEE, where the perceiver is merely possibly receptive, from that of (say) LOOK AT, where the perceiver is actively directing his attention towards some object.” Similarly, according to the linguist, verbs of inert cognition, “*are passive in meaning*” and refer to a “*mental state*”.

Leech further refined the system and talked about FEEL, TASTE and SMELL as eligible to being used to express “**inert perception**” and “**active perception**”, in which case they become “activity” verbs that can take the progressive aspectual form. The difference is that, in the first instance, perception happens involuntarily, or by default, while in the second case, one should try hard and intently to perceive what there is to perceive. The first pair of perception verbs SEE/HEAR, placed on the same level, also has, in his opinion, the INERT/ACTIVE counterparts, in the form of the verb + preposition: **LOOK AT** and **LISTEN TO**, denoting voluntary effort to perceive.

In 2006, Helle⁹ made another classification of perception verbs: **cognitive**, **active** and **descriptive**, as coined by Rogers (1971, *apud* Helle 2006). The author expanded on the three categories of perception verbs and provided more elaborate explanations, focusing on the following features:

- a) **Cognitive verbs**: associated, largely, with *passive perception*. Examples include: *hear* vs. *listen*, and *see* vs. *look*. The element of novelty the author introduces refers to the fact that “cognitive forms are syntactically stative, and the subject noun phrase of such cognitive verbs is called a **dative** or an **experiencer**”. Hearing/seeing are involuntary/automatic states that can operate accidentally and do not require the attention of the person. Helle also suggested that:

The strength of the required input seems to be inversely proportional to the amount of attention paid to the particular sense involved. Thus, if we don't want to hear something we can suppress it within limits, if we're concentrating on something else, we may miss it and if we pay attention, a weaker than normal input is sufficient. (Helle 2006, online, unnumbered pages)

- b) **Active verbs**: are non-static (non-state = activity), can be used in the progressive aspect, and, semantically, entail that the *subject performs an activity* by doing the action of perceiving. It is, therefore, characterized by the [+Voluntary] feature, which, in its turn, triggers and demands the presence of an [+Animate] Subject, an Agent thematic role. Helle quotes Scovel who stated that:

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ Philipp Helle, *A Contrastive Analysis of Perception Verbs in English and German*, GRIN Publishing GmbH, Munich, 2006. Term Paper, University of Hamburg. Excerpt at: <http://www.grin.com/en/e-book/56260/a-contrastive-analysis-of-perception-verbs-in-english-and-german>

The subject of a sentence with an active perception verb has to be consciously involved with the verbal action, in contrast to the cognitive perception verbs, where no such participatory involvement exists. (*idem supra*)

c) **Descriptive verbs**: Helle cites Scovel and Rogers again in claiming that, according to the first, descriptive perception verbs are *resultative* verbs since “they are verbal actions which are clearly the result of the state of using a certain sense” (Scovel, 1971:83 *apud* Helle, 2006), while Rogers (1971:214 *apud* Helle, 2006), also “states that sentences involving the descriptive perception verbs presuppose corresponding sentences involving the cognitive form”.

Gisborne¹⁰ speaks of the same types of perception verbs, but in different terms. He has in view the **event structure** of such verbs. Thus, he distinguishes between: LOOK as **agentive verb**, SEE as a verb with **Experiencer Subject**, whereas LOOK is seen as having a **Percept Subject**, all with different complementation patterns. Gisborne highlights the idea of SEMANTIC RELATEDNESS. He then extends the parallelism he conducted for SEE/LOOK to the other sensory perception verbs: HEAR, FEEL, TASTE and TOUCH. The differentiation between agentive and experiencer perception verbs can be done, according to Gisborne, by checking if the verbs collocate well with the adverb DELIBERATELY.

There are three kinds of perception verbs, according to Gisborne:

| LISTEN-class Agentive verbs | HEAR-class Experiencer verbs | SOUND-class Percept verbs |
|--------------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| LOOK/A | SEE | LOOK/P |
| LISTEN | HEAR | SOUND |
| FEEL/A | FEEL/E | FEEL/P |
| SMELL/A | SMELL/E | SMELL/P |
| TASTE/A | TASTE/E | TASTE/P |

Finally, in her doctoral thesis, Nicula¹¹ carried out an extensive and detailed analysis of perception verbs in the Romanian language. The author dedicated separate subsections to these verbs, dividing them into three main categories:

- **non-intentional perception verbs** (marked by the [-Intention] seme) and represented by SEE, HEAR, SMELL, FEEL (Romanian counterparts),
- **evidential perception verbs** (marked by the same semantic seme [-Intention]), but she includes verbs like SOUND and SMELL into this category of states interpreted indirectly as perceptions by a referent, whose existence is obligatory, and
- **verbs of intentional perception** [+Intention] such as LOOK AT, OBSERVE, LISTEN TO, SMELL, FEEL/TOUCH, TASTE, all being *controlled activities*, purposefully oriented towards receiving a sensorial perception. Another seme is added to this last category, i.e. [+Controlled Movement].

¹⁰ Nikolas Gisborne, *On the Event Structure of Perception Verbs*, New York, Oxford University Press, 2010.

¹¹ Irina Claudia Nicula, *Modalități de exprimare a percepțiilor fizice. Verbele de percepție în limba română*, PhD Thesis coordinated by Prof. dr. G. Pană Dindelegan, Bucharest: Reading Room of the Faculty of Letters Library, 2011.

Nicula carried out a refinement¹² of the semantic structure of perception verbs (acc. to Fillmore's Case Theory principles), and identified several common and variable semantic features that are characteristic for this class of verbs. She also dealt with the inherent features of predication (aspect – progressive, perfective, decomposable, homogenous etc.), as also examined by Gisborne (2010)¹³ who looked at the following semantic parameters characterizing the event structure of perception verbs in English: [+/- Durative], [+/- Homogenous], [+/- Telic], and [+/- Dynamic].

Thus, starting from Fillmore, Nicula argued that:

- a) **non-intentional perception** verbs are built with **Experiencer** and **Theme/Object** of perception;
- b) **intentional perception** verbs employ an **Agent / Theme/Object** of perception or **Location**;
- c) **evidential perception** verbs are dissimilar, and allow variability of **Theme/Location**.

For the purposes of this study, it was useful to refer to and apply in the analysis of perception verbs in the witness statements included in the corpus, the simpler binary classification into **PASSIVE PERCEPTION** and **ACTIVE PERCEPTION** verbs, and identify a few of the inherent semantic features of the perception verbs at hand.

3.3.2. Semantic features of verbs of perception in witness statements. General assumptions.

We have noted the difference between Passive/Active perception in the classifications made by different researchers and linguists, and presented in the previous subsection. At this point, we may assume that, in the particular context of witness statements, Passive Perception (PP) can be considered as being less reliable than Active Perception (AP), in that one is marked by the semantic feature [-Volition], while the other is marked [+Volition], which helps support the idea that, had an eyewitness to an event intently observed the scene, the data provided would be more accurate (more details will be noticed/perceived, gotten aware of, and recalled) and therefore, more reliable in reconstructing events.

In general, in such texts, perception verbs are employed in their primary/prototypical sense and only seldom depart from such basis, to be used in any extended/polysemous meanings. Such instances are rare, but still very much possible.

The Subject argument must have the semantic features: [+Animate], [+Human].

The verb can be characterized by the features: [+/-Intentional] [+/- Passive Perception], [+/- Active Perception], [+/- Durative], which can be of great relevance in analyzing the reliability of a witness statement thorough its employment of certain types of perception verbs.

The theta-roles associated as arguments of the verb may be, Agent, Experiencer, Theme.

3.3.3. Scale of intensity

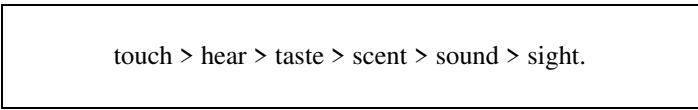
Finally, there is another concept that needs to be considered briefly, to add a bit more understanding to how reliability can build up in witness statements. Perception verbs have been placed in a certain order depending on their **Scale of Intensity (Hierarchy of Sense Modalities)**¹⁴.

¹² For a comprehensive analysis of perception verbs in Romanian and a review of foreign studies on perception verbs in other languages, see Nicula's Ph.D. thesis, cited above.

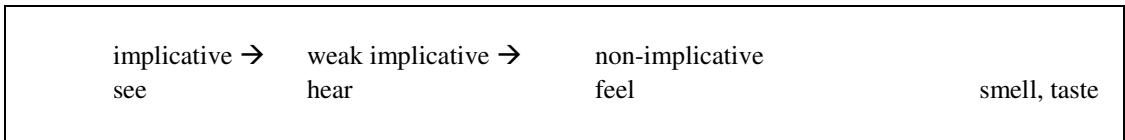
¹³ *Op. cit.*

¹⁴ This hierarchy is mentioned in Ake Viberg, "The Verbs of Perception: A Typological Study", in *Linguistics. Explanations for Language Universals* (vol. 21), 1983, p. 123-162.

The structure has the layout shown below, reflecting intensity from the weakest to the strongest, left to right¹⁵:



Another researcher, Kryk (1979)¹⁶, wrote about the Degree of implication of three perception verbs (*see, hear, feel*), which “exhibit a diminishing degree of factivity (or rather implication) if we proceed from left to right on the following scale:



Having all these perspectives and tools in mind, the following section consists of an analysis of perception verbs as encountered in the four texts included in the corpus of examples.

4. Corpus analysis. Semantic features. Attained effect and degree of reliability.

Appendix 1 (a and b) consists of two brief statements of witnesses who were present at the location of a military plane crash. In the first instance, 1(a), the introductory paragraph is written in the 3rd person, the author of the text, an inspector, narrating what an eyewitness reported about the scene where the event took place. The first paragraph contains two perception verbs that we are interested in, and which are relevant for this study:

- (1) *a witness reported **OBSERVING** the plane taking off (...) followed by **HEARING** the engine “quit.*

According to the Merriam Webster dictionary¹⁷, “observe” has, among other meanings, the following: a) “to watch carefully especially with attention to details or behavior for the purpose of arriving at a judgment”; b) “to make a scientific observation on or of something”.

This already provides us with the semantic information needed for an analysis in terms of relevant parameters: [+Intentional] and [+Durative]. Duration is also marked by the use of a non-finite complementation as reflected by the verb in the –ING participle form, expressing the latter’s imperfectiveness (and thus supporting the notion of ACTIVE PERCEPTION due to its duration, acc. to Leech).

As far as volition is concerned, the context does not offer sufficient information yet to enable us to conclude on whether the witness had purposefully set himself to watching the plane take off (and thus give his undivided attention to the process), or, if doing anything else at the moment, he paused when his attention was drawn possibly by the sound of the plane starting its

¹⁵ Viberg, *op.cit.* in Richard J. Whitt, *Evidentiality and Perception Verbs in English and German*, Bern, Peter Lang Publishing House, 2010, p. 20.

¹⁶ Barbara Kryk, “Some remarks on the verbs of perception in English and Polish”, in *Papers and Studies in Contrastive Linguistics* 8: 113-131, 1978.

¹⁷ Source: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/observe>.

engines on the runaway, then, either stopped his activity altogether to watch the event, or, without interruption, still continued his observation, glancing at times.

“Observe” is here almost perfectly synonymous with “look at” and “watch”, having the same semantic parameters encoded in its structure.

In terms of thematic relations, the verb “observe” requires a [+Animate, +Human] Subject, an Agent. The Theme object is, obviously, the noun “plane”.

In the same example, the verb HEAR is not [+Intentional] anymore. The witness was observing the plane but, because the event of engine stopping is a sudden action, it is marked [-Duration]-- in order for it to have been [+Durative], the engine would have had to stop and start again in a repetitive sequence of punctual events, which is not the case here, and highly unlikely in reality while in the air, or, not for long, for that matter. Also, we can conclude that the verb “hear” is also marked [+Automatic]. The witness could not help but hear the sound of the engine stop, as hearing is a channel that is always open, unless intentionally muffled up. Had the action been durative, the witness could have listened to it, voluntarily and repeatedly. The use of HEAR in the –ING participle form makes it possible to interpret the verb as a durative process verb. At the same time, it might have been used to describe the repetitive action of the engine stopping and starting over and over again, for a few times, before eventually dying completely, thus being composed of several punctual events.

All the above assumptions are clarified in the next paragraphs. The witness was indeed working on his plane when, after hearing the first sound of the engine stopping once [-Intentional], he purposefully set himself to observe_{watch} [+Intentional], [+Durative] the plane in its course.

- (2) *When he **heard** the engine quit, he walked out **to see** the aircraft overhead starting to turn back toward the opposite runaway.*

The next perception verb used to describe the same action is TO SEE, used in its infinitival form (a resultative/perfective/completed action). In this case the verb SEE only refers to the plane executing a certain kind of turn in the air. This may be deemed as a component, a limited part of the longer sequence of the durative action of observing. A particular t_x within an interval $t_0 \dots t_n$. The act of observing will continue.

The following description of the plane’s course and impact are presented as seen through the witness’s eyes, and reported either indirectly, by the writer of the report, or in the “direct speech” marked between inverted commas, which also upholds the accuracy of the narrative.

Thus, this witness’ account may be deemed reliable by the court, when determining the type of event and the route of the collapsing plane, on several grounds: the individual was an eyewitness who saw the scene from close by (being located on the same Runway 21), and also, through the mode of employing the aforementioned perception verbs: it becomes evident that the [+Active Perception, +Intention/Volition, +Duration] semantic features can only support and help build the witness’ credibility (as opposed to perceiving an event, for instance, from the corner of one’s eye or in the blink of an eye [+Passive Perception, -Intention/-Volition, +Punctual, -Duration]).

Below is another example¹⁸ which generally uses the same perception verbs as in the analyzed sample text (“observe”, “see”), but with two new lexical additions, “look” and “watch”. An interesting use might have here the verb “follow”, in the sense of “watching”/“observing with one’s eyes”. How these verbs are employed in this statement, and to what effect, can be seen from below:

¹⁸ See Appendix 1b.

(3) *STATEMENT OF CORPORAL ROBERT L. MAR, (816042), U. S. MARINE CORPS*

*At approximately 0315 or 0330 of the morning of June 7, 1945, while manning my post on Easy Beach which is located approximately 200 yards north of the Nurses Quarters, I **observed** an airplane taking off Kwajalein runway. The plane looked as though it took up all the available runway space on its take-off run because it was particularly low after leaving the end of the runway. I **watched** as it climbed until it reached a height of approximately 100 feet and no higher. It went along for a short time at this height and then lost altitude until it was only half as high as before. It maintained this altitude for a very short time before it started to settle. The plane continued to settle until it hit the water. I **saw** the spray thrown up when the plane hit the water and a short time later (approximately 1 minute) I **saw** flames. Immediately upon being sure of the crash, I reported my findings to the communications pill box (Nick Exchange) of Marine Bombing Squadron Six-Thirteen.*

*I was able to **follow** the path of the plane from the time of its leaving the runway very well because its navigation lights were never extinguished all through the action.*

In this example, by contrast with the one above, “seeing” is much more difficult, considering the time of the day, precisely determined here: 3.15 or 3.30 am. Seeing in the dark loses much of its reliability. Aware of this aspect, the witness makes sure he clarifies that his perception has not been impaired as to make him unreliable, maintaining that, throughout the whole event, the navigation lights of the aircraft were never turned off.

“Observe” is used just as in the first example. Yet, immediately thereafter, the witness is forced to make an inference, a deduction. Despite the limited vision, judging from the position of the lights (and probably the barely perceptible silhouette of the plane), he has to make the following inference:

(4) *the plane **LOOKED as though** it took up all the available runway.*

“Look” is used here in its evidential/epistemic meaning (as referenced in Gisborne: 2010, Nicula: 2011); it is descriptive; the subject is the Theme, the verb taking as object a complement sentence introduced by the subordinating conjunction AS THOUGH, expressing possibility. This conjecture of the witness could be deemed by the court as DIRECT evidence, therefore relatively reliable, as it has been provided by a first-hand witness. So, chances are that this inference could be accepted by the court and not rejected as circumstantial evidence. The event described and the rationale filling the informational gap (on account of lack of visibility) pertain to common logic, hence being reasonable.

(5) *I **watched** as it climbed and reached a height of approximately 100 feet and no higher.*

“Watch” has, in this instance, the [+Intention], [+Duration] semantic features which render the account more reliable, just as in the case of “observe”. The subject is agentive. Gisborne mentioned that with this kind of verbs, “the thing which is being watched is expected to change, regardless of whether the object was [+/- Animate].” In this case, the plane is definitely moving its position in the air and changing its state from flying to crashing, as seen below:

(6) *I **saw** the spray thrown up when the plane hit the water and a short time later (approximately one minute) I **saw** flames.*

“See” is used here, in both instances, to denote PASSIVE PERCEPTION. It is an involuntary act of perception. It comes in the end of the volitional act of watching the event, and captures its results/consequences. According to Gisborne: “‘See’ does not specify its temporal

semantics itself, its complement does” (Gisborne: 2010)¹⁹. This verb does not lose any of its power in constructing the reliability of the account, due to the support of the nouns acting as its direct objects: “spray (of water)” and “flames”, which both denote phenomena that are so evident and visible, without a question of a doubt, despite the unfavorable light conditions, that the semantics and strength of the verb “see” is not diminished in any way. Therefore, its role is made stronger by the presence of the verb’s objects.

In reality, the fate of this particular witness statement was not very fortunate, its very nature having been questioned. It has been dismissed as “impossible”, apparently in an attempt to conceal the true nature of the accident. In the end, it has even been considered a fabrication. More details on this story are available in Appendix 1b.

Appendix 2

This is an Affidavit in Fact, a type of sworn deposition as to a specific fact, later used in court. It has been given by a man who used to work with Lee Oswald, who was arrested and charged with JFK’s assassination, but who was murdered, in his turn, before he could be indicted.

The statement is structured quite unevenly, the biggest part describing the events, conversations with the witness, and behaviour of the suspect one day before and on the morning of the murder. The witness uses mainly the verb “see” to account for the suspect’s actions, and mostly cognitive verbs to interpret them. See below:

- (7) a. *I saw that he was a new man...*
- b. *I saw him go in the back door...*
- c. *I did not see him anymore for about 30 minutes...*

These are all instances of “see” used with an Experiencer Subject. In the first example, “see” denotes the physical act of visual perception but at the same time seems to entail a cognitive process, the taking in of the new information and issuance of a judgment in relation therewith. The rationale behind the “I saw that he was a new man...” might be something along the lines of “I noticed that he was wearing a uniform, and since I haven’t seen him before among the other staff, I conclude that he is a new hire”. Therefore, “see” in this instance seems to encapsulate two phenomena: perception of input data and mental processing of the same. The other two uses of the verb refer strictly to following someone with the eyes en route somewhere, albeit involuntarily (Subject is Experiencer), or, respectively, not perceiving someone visually at all.

In the same area of visual perception, the witness also used the verb LOOK (UP):

- (8) *“My mother looked up and said... Who is that looking in the window?” I looked up and said “That’s Lee”.*

In the text at hand, “look up” (same concept as for “see” but lexicalized as a verb and the preposition *up* to signal the direction of the act of looking) is not the same with “look up” as a phrasal verb with the sense of looking to find something (as a word in the dictionary, for example). The difference between the two uses of “look up” and the one of the verb in “*Who is that looking in the window?*” is expressed again in terms of the semantic features of involuntary action vs. intentional action, as well as punctuality or durability. It can be noted also that the range of vision covered by these verbs is wider than in the example below:

¹⁹ *Op. cit.*, p. 10.

- (9) *Before I got in the car, I **glanced** in the back seat and **saw** a big sack,*

where “glance” means “to direct the gaze briefly”²⁰, where such modifiers such as “briefly”, “swiftly”, “quickly” highlight the [-Duration, +Punctual] nature of this kind of visual perception. One might claim that, for such shortness of time, it is not possible to perceive much of the object of interest, yet, as the witness continues, it seems that he managed to take a lot of new information in from such a brief probing into his surroundings: “*It must have been about 2’ long, and the top of the sack was sort of folded up, and the rest of the sack had been kind of folded under.*” Then, he goes on, in an attempt to put his curiosity at rest: “*I asked Lee what was in the sack, and he said “curtain rods”*”. “Glance” is also marked [+/-Volition], and the subject is an Experiencer.

“Notice” (to perceive, become aware of) seems to mark the inception of the action of seeing, it is a first stage in a continuum. It is also [-Duration, +Punctual, -Intention/Volition] and, just as in the case of “glance”, it appears to be very effective in spotting the details of an object, of fine-tuning, zooming in and focusing on one part of a bigger visual area:

- (10) *I **noticed** that Lee had the package in his right hand under his arm (...) and you **could not see** much of the package.*

In the last paragraph, which covers the interval of the assassination, two of the perception verbs used here refer to the actual occurrence of the event and one to the suspect, or more precisely his absence from work and the post where he was supposed to be present, which becomes relevant in the context of connecting his person to the one of the murderer. See:

- (11) *I was standing on the front steps of the building when the Parade came by, and I **watched** the Parade go by. After President Kennedy had got out of my sight, I **heard** three shots. I stood there, then people started running by, and I turned, and went back in the building and got my lunch and ate it. I **did not see** Lee anymore after about 11:00 AM today, and at that time, we were both working, and we were on the first floor.*

As compared to the first two sample witness statements in Appendix 1a and 1b, this one is lengthier, more elaborate, detailed, very factual and informative, and it can be noted that it has an equal balance between information perceived directly through the witness’ senses and the ones known from previous times and outer contexts, as relayed by other people, data with a richer explanatory power, introduced in the statement with a view to completing the picture. The perception verbs used in most of the body of the statement, save for the last paragraph, serve to depicting a character who, through the negation of the verb “see”, can be linked to the perpetrator of the crime. It is an interesting example for the relevance of a perception verb in negative form in such documents.

Appendix 3

The last text²¹ chosen to illustrate my assumption, despite not attesting to some of the most auspicious effects on the person charged in this case, is a witness statement collected from an online

²⁰ According to the online Merriam-Webster Dictionary, the verb “glance” means, among others:

“4 *a (of the eyes)*: to move swiftly from one thing to another

b: to take a quick look at something <*glanced* at his watch>“. Source: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/glance>

²¹ The original document, as transcribed in the online archive, is difficult to read and seems to contain many misspellings and typos. For reader’s ease of reference, the text has been transposed to present-day English. The original text is shown in Appendix 3.

archive on the Salem Witch Trial of 1692. This is an extremely interesting example, in my opinion, as it is both simple and complex. Firstly, it is a simple, undetailed, and very factual account, a merely one paragraph drafted as concisely as possible, and in which the “*pièce de resistance*” is the verb “see”. The entire weight of the statement seems to lie around it. What the witness has seen is going to be DECISIVE in settling the matter. Of course, when corroborated with the statements of all other witnesses. Yet, its being so strong must also be derived from the general context of the era, the mentalities, taboos, and social, cognitive and psychological factors of that century. The weight of the verb “see”, which is not even marked as [+Intention], in this instance, within the context of perceiving a person or an apparition, and interpreting it in a certain way, is extremely heavy. The cognition/mental verb “believe” will then make or break the fate of a human being. The subjective (and culturally induced) interpretation or opinion of the Experiencer of an event:

(12) *I have **seen** Abigail Falkner or her appearance most grievously afflict and torment Martha Sprague (...) and I verily **believe** that Abigail Faulkner is a witch...*

will be deemed as irrefutable evidence that the accusation of witchcraft could thus stand. The witness is deemed reliable and credible only on account of what she has SEEN. The idea is strengthened by the modifier adverb “verily” to emphasize and add more weight to the testimony. In our days this may be considered as an anomaly of the judicial system, an imperfect, unsubstantial, and definitely pure circumstantial data, but in 17th century colonial America, when the social setting where this hysteria took place was mainly rural and governed by a certain level of religious superstition, convicting someone starting from the witness statements of individuals who have only SEEN an event or a fantasy in their minds, was, unfortunately, not implausible, but downright possible.

5. Conclusions

The purpose of my incursion into the semantics of perception verbs as used in witness statements was to at least explore if not yet definitely determine whether their contained meaning has any influence on the building of witness statement reliability and, further along, witness credibility.

A few of the theoretical linguistic perspectives on the lexical semantics of perception verbs in the English language have been reviewed. From all these theories, several instruments have been selected, so as to analyze three types of witness statements from the point of view of the relevance of perception verbs in shaping up the credibility of testimony in court.

Thus, the study attempted to analyze how the use of certain perception verbs (particularly SEE/HEAR) in witness statements, their frequency, mode of employment, passive/active perception feature, emphasis/salience achieved by means of modifiers, were able to help/be detrimental to constructing a more reliable testimony and render a witness credible. Finally, the objective of this study was to highlight the difference between perception and cognition verbs and their corresponding effects produced in testimony.

It was also possible to notice that, from the perspective of the intensity scale of perception verbs, the frequency of the pair SEE/HEAR became evident and more prominent in the sample texts analyzed.

The general conclusion can therefore be that verbs of perception seem to have quite an apparent role in the textual tapestry of witness discourse, helping in restoring the truth of the events, thanks to the inherent semantic features of such verbs, alongside their contextual use, and render

witness statements reliable, **to a certain extent**. A corollary assumption has been that, while subjective by definition, the perceived data relayed through the use of perception verbs can still be deemed more objective than the ones expressed by epistemic/cognitive verbs, which reflect a more personal and filtered view on events. Since a court of law is interested in reconstructing facts as they were, objectively, among the other more material and reliable technological means of investigating a case, verbal information as presented by eyewitnesses can also become, more or less, powerful. And sometimes change the course of someone's life. Or end it.

Bibliography

- CORNILESCU, Alexandra**, Lectures on Semantics at the University of Bucharest, personal lecture notes, 2000.
- CRUSE, D. A.**, *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- GISBORNE, Nikolas**, *On the Event Structure of Perception Verbs*, New York, Oxford University Press, 2010.
- HELLE, Philipp**, *A Contrastive Analysis of Perception Verbs in English and German*, GRIN Publishing GmbH, Munich, 2006. Term Paper, University of Hamburg. Excerpt.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, B. Iraide**, *Polysemy and Metaphor in Perception Verbs: A Cross-Linguistic Study*, Ph.D. Thesis, University of Edinburgh, 1999.
- KRYK, Barbara**, "Some remarks on the verbs of perception in English and Polish", in *Papers and Studies in Contrastive Linguistics 8: 113-131*, 1978.
- LEECH, Geoffrey N.**, *Meaning and the English Verb*, second edition, Harlow, UK: Longman Group, 1971.
- NICULA, Irina Claudia**, *Modalitati de exprimare a perceptiilor fizice. Verbele de perceptie in limba romana*, PhD Thesis coordinated by Prof. Dr. G. Pană Dindelegan, Bucharest, Reading Room of the Faculty of Letters Library, 2011.
- STAMBOR, Zak**, "How Reliable is Eyewitness Testimony?", 2006, article on the American Psychologists Association website, <http://www.apa.org/monitor/apr06/eyewitness.aspx>
- USONIENE, Aurelia**, "On Direct/Indirect Perception With Verbs of Seeing and Seeming in English and Lithuanian", in *Working Papers 48 (2001) of the Department of Linguistics*, Lund University, 2001, pp. 163-182.
- VIBERG, Ake**, "The Verbs of Perception: A Typological Study", in *Linguistics. Explanations for Language Universals* (vol. 21), 1983, pp. 123 -162.
- WHITT, Richard J.**, *Evidentiality and Perception Verbs in English and German*, Bern, Peter Lang Publishing House, 2010.
- WIERZBICKA, Anna**, *Semantics. Primes and Universals*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

List of Appendices / Subject / Reverse Chronological Order:

| | |
|---|-------------------|
| Appendix 1 – Plane Crash (1a) and (1b) | 11 August 2009 |
| Appendix 2 – John F Kennedy Assassination | 22 November 1963 |
| Appendix 3 – Deposition in the Salem Witch Trial (1692) | 17 September 1691 |

Appendix 1a – Plane Crash

<http://www.docstoc.com/docs/29817859/Witness-Statements---PDF>



Statement of Witness

Thomas Little
Air Safety Investigator

Date: August 11, 2009

Person reporting: FAA inspector Gary Kappa

Subject: WPR09LA380

The following witness statement was provided to the NTSB IIC by a Federal Aviation Administration aviation safety inspector assigned to the Los Angeles Flight Standards District Office, Los Angeles, California.

The inspector reported that a witness reported observing the airplane taking off on Runway 21, Santa Monica Airport (SMO) to the West, followed by hearing the engine "Quit." The witness further reported that he was working on his plane located at the South-East end of Runway 21. When he heard the engine quit he walked out to see the aircraft overhead starting to turn back toward the opposite runway 3. The pilot attempted to do an "S" turn over the runway then turned south, flying over the Barker hangar before turning back toward Runway 21. The witness did say "that the aircraft engine quit approximately 4 times during the flight back to runway 21, but started again each time the nose of the aircraft was lowered back to level flight. The airplane subsequently impacted the runway in a nose down, left wing contacting first, coming to rest about 800 feet west and 100 feet north of the approach end of Runway 21.

Thomas M. Little
Air Safety Investigator
NTSB/WPR
Seattle, Washington



DAUNTLESS DOTTY: On November 24, 1944 the B-29 "Dauntless Dotty" under the command of Colonel Robert K. Morgan (...), led the first strike on Tokyo since the Doolittle Raid in 1942. Months later this same aircraft was turned over to a new crew to be ferried back to the United States. Just before midnight on June 5, 1945 the "Dauntless Dotty" and her thirteen man crew landed on Kwajalein to refuel. A few hours later the aircraft took off from the airstrip, became airborne, and about forty seconds later crashed into the ocean killing ten of those aboard. A number of members of VMB-613 witnessed the crash, most notably, Sergeant Robert L. Marx, who was standing guard on "Easy" beach and witnessed the entire incident. The wreckage of the "Dotty" and the remains of the ten men who were trapped inside her when she sank have never been located. The wreckage is believed to be at a depth of approximately 6,000 feet. Based on various hydrographic studies and Sergeant Marx's recent interview, a search to locate the "Dotty" is being planned. Additional information concerning the search for the "Dotty" can be found at the NUMA Press Release. Photograph: U.S. Army Air Forces (Courtesy of Linda Morgan)

STATEMENT OF CORPORAL ROBERT L. MARX, (S16042), U. S. MARINE CORPS.

At approximately 0315 or 0330 of the morning of June 7, 1945, while manning my post on Easy Beach which is located approximately 200 yards north of the Nurses Quarters, I observed an airplane taking off Kwajalein runway. The plane looked as though it took up all the available runway space on its take-off run because it was particularly low after leaving the end of the runway. I watched as it climbed until it reached a height of approximately 100 feet and no higher. It went along for a short time at this height and then lost altitude until it was only half as high as before. It maintained this altitude for a very short time before it started to settle. The plane continued to settle until it hit the water. I saw the spray thrown up when the plane hit the water and a short time later (approximately 1 minute) I saw flames. Immediately upon being sure of the crash, I reported my findings to the communications pill box (Nick Exchange) of Marine Bombing Squadron Six-Thirteen.

I was able to follow the path of the plane from the time of its leaving the runway very well because its navigation lights were never extinguished all through the action.

CERTIFIED A TRUE COPY

Lawrence T Feyson
LAWRENCE T FEYSON
Major, Air Corps.

/s/ CPL ROBERT L. MARX
ROBERT L. MARX

- 9 - 496

STATEMENT OF R.L. MARX: Following the crash of "Dauntless Dotty" Sergeant Marx was interviewed as a witness. Unfortunately, his testimony was dismissed by the investigating officer as "impossible" and the above statement was prepared without his knowledge or approval for accuracy. In 2006, this unsigned statement from the official report, was brought to his attention. Sergeant Marx indicated that he had never seen his supposed statement, and that it was probably prepared without his knowledge to support the pre-conceived conclusions of the investigating officer. This has provided support to the belief of a number of researchers that the true cause of the accident may have been concealed with fabricated statements.

Photograph: U.S. Army Air Forces (Courtesy of Linda Morgan)

Affidavit In Any Fact, given by Buell Wesley Frazier. Statement as an employee of the Texas School Book Depository and friend of Lee Harvey Oswald, (Original Signed), 11/22/63.
<http://jfk.ci.dallas.tx.us/04/0462-001.gif>, <http://jfk.ci.dallas.tx.us/04/0462-002.gif>

AFFIDAVIT IN ANY FACT

THE STATE OF TEXAS
COUNTY OF DALLAS

BEFORE ME, Mary Rattan

a Notary Public in and for said County, State of Texas, on this day personally appeared Buell Wesley Frazier, Age 19, 2439 West 5th Street, Irving, Texas BL 3-8965

Who, after being by me duly sworn, on oath deposes and says: I work at Texas School Book Depository, Corner Elm and Houston. I have worked there since September 13, 1963. I fill orders. About a month ago, I met Lee Harvey Oswald at work. I saw that he was a new man, and I walked up to him and asked him if he was Lee. I figured he must be Lee as my sister had told me about him. I asked him if he would like to ride back and forth with me as I knew his wife lived with Ruth Paine near my house, and he said he would. But only on week ends as he had an apartment of his own in Oak Cliff. After that every Friday evening Lee would ride home with me and then ride back to work with me on Monday morning. He has only rode home from work with me on Fridays, but yesterday morning, Thursday, November 21, 1963, Lee told me that he wanted to ride home with me that evening. I was surprised, and I asked him if he was going home with me Friday also, and he said, "No". He told me that he was going home to get some curtain rods. Thursday afternoon Lee rode to Irving with me to Ruth Paine's house, where his wife is staying. I let him out of my car in front of Ruth's house, then I went on. This morning, Friday, November 22, 1963, I got up between 6:00 - 6:30 AM, and got ready to go to work, and then sit down to eat breakfast, about 7:15 AM, me, my mother, and my two little neices were at the table, and my sister was at the sink. My mother looked up and said, "Who is that looking in the window?" I looked up and said, "That's Lee." I got up and finished getting ready and got my lunch and went to the door and met Lee on the car port. We then walked to my car, it was parked backed up at the side of the car port. Before I got in the car, I glanced in the back seat, and saw a big sack. It must have been about 2' long, and the top of the sack was sort of folded up, and the rest of the sack had been kind of folded under. I asked Lee what was in the sack, and he said "curtain rods", and I remembered that he had told me the day before that he was going to bring some curtain rods. We drove to work the same way that I usually go. We came into town on Stemmons Freeway to Main and Main to Record, and then on across to Mc Kinney and by the warehouse to the parking lot. I parked the car and sit there awhile and run the motor to charge the battery, and while I was doing that, Lee got out and opened the back door and got the package out of the back seat and walked behind the car, then I got out of the car and started walking toward the building where I work.
(Continued next page)

SUBSCRIBED AND SWORN TO BEFORE ME THIS 22 DAY OF November A.D. 196 3

Buell Wesley Frazier
Mary Rattan MARY RATTAN
Notary Public, Dallas County, Texas

CPS-GF-413

GFR

AFFIDAVIT IN ANY FACT

THE STATE OF TEXAS
COUNTY OF DALLAS

BEFORE ME, Mary Rattan

a Notary Public in and for said County, State of Texas, on this day personally appeared Buell Wesley Frazier,
age 19, 2439 West 5th Street, Irving, Texas - BL 3-8965

Who, after being by me duly sworn, on oath deposes and says:
(Continued from page 2)

I noticed that Lee had the package in his right hand under his arm, and the package was straight up and down, and he had his arm down, and you could not see much of the package. When we started walking, Lee was just a few feet ahead of me, but he kept walking faster than me, and finally got way ahead of me. I saw him go in the back door at the Loading Dock of the building that we work in, and he still had the package under his arm. I did not see him anymore for about 30 minutes, and then we were both working. Lee did not carry his lunch today. He told me this morning he was going to buy his lunch today. I was standing on the front steps of the building when the Parade came by, and I watched the Parade go by. After President Kennedy had got out of my sight, I heard three shots. I stood there, then people started running by, and I turned, and went back in the building and got my lunch and eat it. I did not see Lee anymore after about 11:00 AM today, and at that time, we were both working, and we were on the first floor. XXX

Wesley Frazier

SUBSCRIBED AND SWORN TO BEFORE ME THIS 22 DAY OF November A.D. 196 3

Mary Rattan **MARY RATTAN**
Notary Public, Dallas County, Texas

CPS-OF-413

GPR

Appendix 3 – Salem Witch Trial Deposition

The Salem witchcraft papers, Volume 1: verbatim transcripts of the legal documents of the Salem witchcraft outbreak of 1692 / edited and with an introduction and index by Paul Boyer and Stephen Nissenbaum.

Electronic Text Center, University of Virginia Library

<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer->

[new2?id=BoySal1.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/oldsalem&tag=public&part=284&division=div2](http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=BoySal1.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/oldsalem&tag=public&part=284&division=div2)

(Rose Foster v. Abigail Faulkner)

The deposition of Rose Foster who testified & said I have been most grievously afflicted and tormented by Abigail Falkner of Andevour also I have seen Abigail Falkner or her appearance most grievously afflict and torment Martha Sprague, Sara Phelps and Hannah Bigsbe since the beginning of August and I verily believe that Abigail Falkner is a witch and that she has often afflicted me and the aforesaid person by acts of witchcraft:

The above written evidence is truth upon her Oath, Sept: 17: 1691

(Reverse) Rose Foster Deposition against: Abigail Faulkner Jurat in Curia.

(Essex County Archives, Salem -- Witchcraft Vol. 2 Page 19)

Original text:

(Rose Foster v. Abigail Faulkner): The deposition of Rose Foster who testifieth & saith I have ben most greviously afflected and tormented by Abigail Falkner of Andevour also I have seen Abigail Falkner or hir Apperance most greviously afflect and torment Martha sprague s sara phelps and Hannah Bigsbe sence the begining Augst and I veryly beleve that Abigail Falkner is a wicth and that she has often afflected me and the afforesaid person by acts of wicthcraft: The above written evidence is truth uppon her Oath sept: 17: 1691. (Reverse) Rose foster Depo agst: abigail Falknor Jurat in Curia”.

GLASUL AVANGARDEI CHINEZE

Paula PASCARU
Universitatea din București

Abstract : *Xiangpi shige* or eraser poetry is a new concept defining a type of poetry that contains only small pieces of today's complicated real life, a poetry that eliminates pretentious language, metaphors, and, in doing so, returns to the real essence of poetry.

The paper's aim is to outline Wu Qing's poetry. His poetry is a subtle expression of the concrete, the minimal and the small details of life. It could be qualified as sound poetry or hit poetry, a poetry that enters your mind like the lyrics of a popular song, taking over the background of your thoughts, refusing to go away, but instead living inside like a never-ending echo.

Key words: eraser poetry, hit poetry, echo, sound poetry, nonsense, informal language.

*„Omul dacă nu e Om Superior, cum poate să se
comformeze riturilor? Omul dacă nu e Om Adevărat,
cum poate fi prin muzică înălțat?”
(Confucius, Analecte, 3, 3)*

Invitație la audiție

Lucrarea de față își propune să se desfășoare ca o aventură sonoră în poezia lui Wu Qing, o poezie „nerușinată, îndrăzneată”, chiar „gunoi” după unii, „prostie” după alții, o poezie care scandalizează și stârnește reacții variate de la afirmații de genul: „Vezi-ți dracu de treabă” (Wu Qing, *Unde te duci*), la afirmații care declară că poezia sa este cea mai inovatoare formă de poezie din peisajul chinez, poezie aflată în impas și care avea o nevoie imperioasă de un suflu nou. Periplul sonor va începe cu poeziile care au agitat apele internaute chineze în primăvara anului 2012, surfând apoi prin alte poezii sau „poezii „care pot fi numite *poezie șlagăr*, concept care se va defini pas cu pas prin intermediul analizei unui inventar variat de poezii scrise de tânărul poet Wu Qing.

1. Limba chineză ca limbă muzicală

În debutul lucrării voi face o scurtă investigație asupra interesului muzical al chinezilor și asupra melodicității limbii chineze, precum și parcursul istoric și transformational al poeziei chineze în secolul al XX-lea. Acest traseu ocolitor este susținut de necesitatea înțelegerii parcursului care a făcut posibilă apariția poezia care gomează poeticul în forma tradițională și lasă loc poeziei banalului, poeziei colocviale, poeziei *șlagăr*.

În consecință, în susținerea analizei ulterioare am recurs mai întâi la o caracterizare sumară a limbii chineze și a relației sale cu muzica. Chinezii au avut dintotdeauna o legătură strânsă cu muzica, pe de o parte din cauza credinței (moștenite în parte de la confucianiști) că muzica este un

model superior de ritualizare prin ritmicitate și armonie, cunoașterea sa fiind imperioasă pentru Oamenii Aleși, pe de altă parte, limba vorbită de chinezi este întruchiparea melodicității. Percepția asupra muzicii în strânsă legătură cu *li*, riturile, are o arheologie veche care coboară până la începuturile gândirii confucianiste chineze. În *Analecte*, i se atribuie lui Confucius următoarele: „Maestrul spune: Se tot spune: Riturile! Riturile! Dar înseamnă ele doar podoabele de jad și mătășurile? Și se mai spune Muzica! Muzica! Dar înseamnă ea doar să auzi clopotul sau toba și nimic altceva?” (17, 11). În acest paragraf, construit pe principiile simetriei, Confucius arată că atât riturile, cât și muzica, nu se limitează la performări exterioare, și că menirea lor se regăsește altundeva, în interiorul fiecăruia, un interior care trebuie să se modeleze după paradigma armoniei oferită de acestea. Un *Junzi*, un Om Ales, modelul de superioritate umană, trebuie să interiorizeze riturile și muzica, acordându-și astfel interiorul la lumea exterioară.

Prin urmare, putem distinge o relaționare foarte strânsă între rituri și muzică, fie că se desfășoară la nivel exterior, urmărind ritul ca normă, obicei, iar muzica drept sunete produse de niște instrumente, care însoțesc diverse ritualuri, fie că se acompaniază într-o acordare perfectă, menită să armonizeze oamenii, să le permită o îmbunătățire a fiecăruia, o înălțare personală, dar care să nu contravină armoniei de ansamblu a grupului, a societății din care fac parte.

Relația muzicii cu riturile este completată de legătura dintre poezie și muzică întrucât poeziile în antichitate erau mai degrabă cântate decât spuse. Prima culegere de poezii chineze, înscrisă în canonul și în esența identității chineze, este *Cartea poemelor* sau *Cartea cântecelor*, denumirea lăsând să transpară funcția dublă pe care o îndeplineau poemele. Înălțuirea vorbelor cu muzica s-a perpetuat apoi odată cu *Chuci* sau *Cântecele din Chu*, atribuită mai cu seamă poetului național Qu Yuan. Urmărind firul istoriei poeziei chineze, muzica va continua să însoțească poemele, mai întâi în dinastia Han prin *yuefu*-uri, o poezie populară muzicală, iar apoi în dinastia Song prin *ci*-uri, o poezie care se construiește după un model prestabilit de acordare a ritmurilor și tonurilor, precum și a numărului de cuvinte dintr-un vers, urmărind, după câte se pare, niște linii muzicale.

Asocierea indestructibilă dintre poezie și muzică, care s-a perpetuat în timp, nu se datorează doar statutului superior de care se bucurau atât muzica, cât și poezia, în cadrul sistemului de gândire dominant din cultura chineză, cel confucianist, ci și caracteristicilor intrinseci ale limbii chineze care îi sporesc melodicitatea.

Argumentele care susțin această afirmație se regăsesc în trăsăturile de bază ale limbii chineze. În primul rând trebuie menționat că limba chineză posedă un număr restrâns de silabe (în jur de 400 fără combinația cu tonuri), favorizând, astfel, o frecventă repetiție a aceluiași silabe sau a unor silabe similare fonice. În plus, silabele se lepăda de „tirania” omofoniei cu ajutorul tonurilor. Tonul este o trăsătură specifică limbii chineze, care corespunde și altor limbi din Asia, dar și din Africa. Limba chineză posedă 4 tonuri (chiar 5, dacă luăm în considerare și tonul neutru). Dacă vom împărți sunetele pe o scară de la 1 la 5, vom observa că primul ton corespunde sunetului cel mai ridicat (5) și rămâne egal cu sine însuși, tonul doi urcă de la nivelul 1 la nivelul 5 și seamănă cu o interogație, tonul trei pleacă de la nivelul 2, coboară la nivelul 1 și urcă până la nivelul 3, tonul 4 cade abrupt de la nivelul 5 la nivelul 1.

Tonurile pot fi descrise și cu ajutorul notelor de pe portativ, spre exemplu tonul 1 este nota sol în anumite reprezentări, tonul doi este întruchipat de combinația dintre nota mi și nota sol, fiind un ton urcător, nesigur, întrebător. Tonul 3 coboară și urcă urmând traseul desenat de notele: re, do, fa, pe portativul muzical, și de impresia de nestăpânire, de instabilitate, e ca o buclă. Tonul 4 este impetuos, poruncitor și cade de la nota sol la nota do.

În plus, silabele în limba chineză sunt alcătuite dintr-o inițială și o finală, inițialele corespunzând consoanelor, iar finalele în majoritate vocalelor, terminația în vocale a cuvintelor contribuind de asemenea la sporirea efectului muzical al limbii chineze.

În concluzie, destinul poeziei în China este împletit cu cel al muzicii. Fie că ne oprim la nivelul construcției limbii chineze, fie că cercetăm trecutul poeziei chineze, fie că ne afundăm în gândirea chineză, la final descoperim același fir roșu care trasează evoluția poeziei chineze: muzicalitatea.

2. Apariția poeziei *xiangpi*

După ce am conturat peisajul muzical al existenței chineze, în secțiunea de față voi încerca să observ cum a fost posibilă apariția *poeziei șlagăr*, după cum am numit-o, făcând referire la un tip de poezie care face parte din curentul mai larg *xiangpi shige*, făcând referire la câteva evenimente importante din punct de vedere istoric și literar din secolul al XX-lea.

Modernismul în poezia chineză este legat de Mișcarea pentru Noua Cultură (mijlocul anilor 1910 – anii 1920), mișcarea care a făcut posibilă trecerea la scrierea în limba literară colocvială, permițând, astfel, unui public mai larg să citească literatură. Trecerea de la limba clasică la limba colocvială, a însemnat și adoptarea unei noi perspective în crearea literaturii, printre acestea, remarcăm crearea unui nou tip de poezie, extrem de diferit de poezia clasică chineză care se distingea prin formalism, construirea riguroasă a ritmului și rimei, imagini poetice, eleganță, concepte precum: 空白, *kongbai* (*umplerea spațiilor goale*), 诗言志, *shiyanzhi* (*poezia exprimă intențiile/voința autorului*) ș.a.m.d. Poezia nouă devine mult mai accesibilă publicului larg datorită scrierii sale în limba colocvială, 白话, *baihua*, și renunțarea la limba clasică, 文言, *wenyan*, o limbă greoaie, cunoscută doar de literați, lipsită de interacțiunea vie cu limba actuală, vorbită. Experimentele de la nivelul poeziei se datorează influențelor venite din Occident și din Japonia, și au generat în decurs de doar câțiva ani o sumedenie de direcții precum: 小诗体, *xiaoshiti*, poezia haiku chineză, 新月社, *xinyueshe*, Societatea Luna Nouă, 九叶, *jiu ye*, Nouă frunze. Poezia nouă se caracterizează prin trăsături precum: versul liber, în contrast cu lirica tradițională, atitudine anti-tradițională, renunțarea la schemele prozodice complicate, folosirea *baihua*, limba vorbită, în creație, tematică nouă, creații introvertite, private, exprimarea sufletului, expresivitate mai accentuată, joaca cu „noua” limbă chineză.

După 1949, însă, astfel de creații sunt complet interzise, lăsând loc manifestărilor realist-socialiste, menite să servească interesului social. „Dezghețul” politic de la sfârșitul anilor ’70 aduce cu sine transformări la toate nivelele: Partidul se retrage din zonele realului și apar, astfel, manifestări literare cu un grad ridicat de libertate și cutezanță. În consecință, noul context politic, social și artistic a favorizat apariția avangardei în China.

Anii ’80 sunt anii pe care s-au grefat neliniștile, contradicțiile, inconstanțele și întrebările mai multor generații asupra de „lupta socială”, iar avangarda a fost fenomenul care a scurtcircuitat întreaga literatură chineză cu zăngăneala sa formală, tematică și lingvistică. Limbajul a devenit unealta de lucru a avangardiștilor, a fost unealta lor de creație și de de creație, de violentare, de sfâșiere, dar este și instrumentul care a ajutat la crearea noului.

Zhou Lunyou, reprezentant al curentului *Nu-Nu*, explica în eseuul său „*Anti-valori*” că poezia chineză avea nevoie de reguli noi, de valori noi (anti-valori), subliniind că era necesară depășirea vechiului, a religiei, a moralei, a normei, piedici în calea împlinirii artei adevărate, artei pure. În valorile noi intra și o reiventare a limbajului, reinventare care să ajute depășirea absurdului în care

se scaldă lumea. Apelul la reinventare se face prin jocuri de limbaj, printr-o depășire a limbii uzate, dezbrăcată de sens și de expresivitate, printr-o întoarcere înspre limba comună, înspre limba vorbită, înspre dialecte, înspre partea moale a limbii chineze.

În ceea ce privește poezia, mișcarea *Nu-Nu*, precursora a curentului *xiangpi*, a cărei poezie este obiectul nostru de studiu, vrea să dezbrace poezia de limbajul liric, vrea să deconstruiască poezia, s-o scape de înflorituri și construcții false, rigide și sterile după cum mărturiseau poeții *Nu-Nu*. Era nevoie de un limbaj simplu, natural. Lan Ma, unul din creatorii curentului *Nu-Nu*, vrea să scape limba de bagajul cultural în exces, care apasă cuvintele din poeziile contemporanilor, și încearcă să creeze un limbaj acultural. Deconstrucția limbajului poeziei e o deconstrucție de simboluri, de imagini, și nu în ultimă instanță, a limbii chineze. Lan Ma deconstruiește și construiește în același timp, face noi combinații de caractere, inventează cuvinte noi, iar sensul rezultă, desigur, din contextul în care sunt folosite. În spatele noilor caractere se dezvăluie intențiile expresive ale poetului care încapsulează o idee centrală: sensul este un fenomen arbitrar.

Poezia *Nu-Nu* precum și celelalte forme de poezie colocvială (poezia macho, poezia Tamen) vor constitui baza poeziei *xiangpi* din anii 2000, când renaște dorința de experimentare în cadrul unui grup, afilierea cu o mișcare de avangardă. Această dorință corespunde unei practici culturale adânc înrădăcinate în cultura chineză care s-a perpetuat de-a lungul timpului ca memă culturală.

Poezia *xiangpi* este sinonimă cu depoetizarea și demitizarea totală a poeziei, poezia *xiangpi* înseamnă autenticitate, minimalism, registrul minor, bagatelizarea, ștergere, deconstruirea, fracturism. Un portret-crochiu al poeziei *xiangpi* ar include următoarele epitete: ludic, oral, narativ, scurt, prompt, instantaneu, fragmentar.

Proiectul *xiangpi*, nu se referă doar la poezie, este un fenomen mai larg care cuprinde și proza, cinematografie, muzică, radio, tot ce e creativ, interesant, vesel și gratis după cum afirmă Wu Qing și în primul număr al revistei: *Pirații*, *Haidao*, 《海盜》, un *meme* care a decurs din proiectul *xiangpi*. Proiectul *xiangpi* s-a desfășurat inițial pe site-ul *xiangpi.net*, apoi a continuat pe blogurile fiecărui scriitor *xiangpi*, în forma replicatorilor precum cel de pe site-ul *koopee.net*, iar în ultimii ani în spațiul de pe Weibo și Weixin. *Xiangpi* este un stil de viață și de creație. *Xiangpi* înseamnă o totală autoreferențialitate, atât și nimic mai mult, după cum afirmă și Yang Li, unul dintre fondatorii *xiangpi*. *Xiangpi* înseamnă o depășire a limbii, a cuvintelor, a împoțonărilor stilistice, o depășire a barierelor lingvistice impuse de o limbă falsificată, folosită mai cu seamă în administrație sau în politică, dar care nu mai redă limba oamenilor, limba fleacurilor. Limbajul *xiangpi* este 废话, *feihua*, adică nimicuri, fleacuri, fiind o expresie a registrului minor al vieții de zi cu zi. *Feihua* este expresia sincerității, a directului, a concretului, a simplului, a anodinului, *feihua* este exprimarea necăutății, neglijenței sau chiar vulgare, folosită de fiecare în viața cotidiană. Motto-ul *xiangpi* este 无话可说, *wu hua ke shuo*, adică să vorbești când nu ai ce spune, cu alte cuvinte să vorbești/să scrii nimicuri, fleacuri, banalități.

3. Poezia șlagăr

Wu Qing este unul dintre cei mai tineri poeți *xiangpi* și este considerat de colegii săi drept unul dintre cei mai buni reprezentanți de scriere *feihua*, adică de nonsens, de fleacuri. În primăvara lui 2012 Wu Qing a postat pe pagina sa de *Weibo*, un soi de hibrid chinezesc între Facebook și Twitter, o poezie care a făcut valuri în China și care încă mai stârnește reacții pronunțate fie de indignare, fie de solidaritate și simpatie. Poezia care a provocat atât de multe reacții a fost: *Odă norului alb*, fiind urmată ulterior de apariția altor poezii provocatoare, precum *Dacă chiar vrei să-mi trimiți bani*, 《假如你真的要给我钱》, *Sunt faimos!*, 《我火了》.

《对白云的赞美》

天上的白云真白啊
真的，很白很白
非常白
非常非常十分白
极其白
贼白
简直白死了
啊——

《假如你真的要给我钱》

我的银行账号如下：招商银行
6225xxxx74
郑功宇
建设银行
4367xxxx13
郑功宇
工商银行
6222xxxx30
郑功宇

《我火了》

我给我妈打电话告诉她
最近我在网上火了
是吗？我妈不会上网，真的吗？
真的，我亲爱的妈妈
这次我绝对没有骗你
我妈听了很高兴，然后呢？
然后我就不火了。我说。¹

Odă norului alb

Norul alb din vazduh e foarte alb
Pe bune, foarte foarte alb
Extrem de alb
Extrem extrem extraordinar de alb
Peste măsura de alb
Tare alb
Pur și simplu alb de nu mai poti
Ah !

Dacă chiar vrei să-mi trimiți bani

Numărul meu de cont este următorul: Banca comercială
6225xxxx74
Zheng Gongyu
Banca de construcții
4367xxxx13
Zheng Gongyu
Banca industrială și de comerț
6222xxxx30
Zheng Gongyu

Sunt faimos!

I-am dat mami telefon și i-am spus
În ultima vreme sunt faimos pe internet
Serios? Mama nu știe să folosească internetul, serios?
Serios, dragă mamă
De data asta chiar nu te mint
Când a auzit mama a fost foarte fericită, și apoi?
Apoi n-am mai fost faimos. Am spus.

Am aplicat asupra poeziei lui Wu Qing conceptul de *poezie șlagăr*, poezie care încorporează dublă semnificație în cazul său: pe de o parte, ne referim la poezia care datorită limbajului colocvial și a efectelor sonore se lipesc pur și simplu de urechile auditoriului fiind foarte ușor de reținut și de redat ulterior, pe de altă parte ne referim la poezia care a acționat ca un șlagăr, ca un hit în mediul cibernetic, inflamând spirite, provocând crearea de parodii etc.

Termenul șlagăr provenit din nemțescul *Schlager* și se referă la un produs artistic, melodie sau piesă de teatru de mare succes, bucurându-se de o audiență mare, poziții fruntașe în clasamente, precum și încasări semnificative. Unul dintre indicatorii unui șlagăr este frecvența cu care este difuzat pe canalele media.² În continuare voi defini termenul de șlagăr plecând de la un șlagăr care a dominat vara lui 2012 în România: *Eu vara nu dorm*, interpretată de Connect R. A fost o melodie care i-a exasperat pe unii, i-a încântat pe alții, și nu atât din cauza melodiei sau a versurilor, ci din cauza frecvenței cu care a fost difuzat la radio și la TV. Așadar, pentru a fi un șlagăr sau un hit, un cântec trebuie să fie difuzat prin cât mai multe canale media și cât mai frecvent. Această condiție este respectată și de poezia lui Wu Qing a cărui pagină de *Weibo* a fost accesată de 7000 de ori într-o singură zi. Poezia a fost apoi preluată și trimisă și altor utilizatori din listele de prieteni de pe

¹<http://baike.baidu.com/view/375255.htm>.

²<http://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98lag%C4%83r>, ultima dată de accesare este 28.01.2013, ora 00.02.

Weibo sau a fost postată pe diverse alte bloguri și discutată pe forumuri. Reacțiile au fost variate, voi spicui mai jos câteva din mesajele utilizatorilor.

„Dacă vorbind prostii se cheamă că ești poet, atunci Li Bai și Du Fu cu siguranță se răsucesc în mormânt” (Cao Zi Zi).

„Creezi la întâmplare 3-5 propoziții, fiecare semn de punctuație e schimbat, dacă folosești zicători, ești Anne Baobei, dacă nu, se cheamă poezie de avangardă.” (Mimi shi wo de jia BB)

„Eu cred ca e foarte bună, Wu Qing insistă să schimbe granițele deja trasate pentru poezie, foarte mult timp poezia a fost pusă, în mod prosteste, laolaltă cu proză, dar Wu Qing lasă poezia să se întoarcă la mărunțișuri, ne lasă și pe noi să ne întoarcem la mărunțișuri, n-are ce să nu fie bine.” (poetul Zhou Yaping)

Revenind la cântecul *Eu vara nu dorm*, trebuie menționat că a fost preluat prin toate spațiile media și a devenit inclusiv mesaj în campanii politice, sau mesaj de promovare a unor evenimente și a unor produse comerciale. În plus, s-au făcut teancuri de parodii după acest cântec. Un fenomen similar s-a produs și în cazul poeziei lui Wu Qing, *Odă norului alb*, poezia sa fiind preluată de foarte mulți internați care au creat la rândul lor poezie parodică după tiparul oferit de Wu Qing. Mai jos redau câteva exemple:

《对开会的赞美》 Odă conferințelor

仰头问上帝地球人最爱干啥？/上帝说：爱开会/真的很爱开会/特别爱开会/贼爱开会/极其爱开会/啊 Ridicând capul îl întrebi pe Dumnezeu: ce le place pământenilor cel mai mult să facă? Dumnezeu răspunde: Le place să țină conferințe/ pe bune, le plac foarte mult conferințele/ pe plac extrem de mult conferințele/ le plac extraordinar de mult conferințele/ le plac peste măsură conferințele/ ah.

《对A股的赞美， Odă acțiunilor A

盘上的绿彩真绿啊/真的，很绿很绿/非常绿/非常非常十分绿/极其绿/贼绿/简直绿死了/啊 Verdele din farfurie e foarte verde/ pe bune, foarte-foarte verde/ extrem de verde/ extrem-extrem extradordinar de verde/ peste măsură de verde/ tare verde/ pur și simplu verde de nu mai poți/ ah

《对乌青的赞美, Odă lui Wu Qing

你写的烂诗真烂啊/真的，很烂很烂非常烂/特别烂特烂/极其烂/贼烂/简直烂死了/啊³

Scrii poezii de rahat/sunt foarte de rahat/ pe bune, foarte de rahat foarte de rahat extrem de de rahat/ grozav de de rahat grozav de de rahat/ teribil de de rahat/ extraordinar de de rahat/ pur și simplu super de rahat! Ah

Poezia sa a fost inclusiv subiect de glumă la emisiuni TV, precum cea din 30.03.2012 la Matinalul de pe canalul *Guangdong Weishi* când prezentatorul a realizat o parodie similară cu cele redate mai sus, doar că adjectivul folosit de acesta a fost „gras”, 胖, pang. De aici și gluma subînțeleasă.

Poezia lui Wu Qing, dar și a celorlalți reprezentanți *xiangpi*, este poezia fulgurației, a senzației de scurtă durată, e poezia performată, ludică, ironică, spusă cu voce tare pentru că e de fapt limbajul din viața noastră de zi cu zi și e ”muzica” din viața cotidiană. Volumele sale de poezii (《有一天啊》 – *Într-o zi*, 《猿翼山》 – *Muntele Aripa Maimuței*, 狐狸精 – *Spiritul vulpii*, 《撞击变》 – *Metamorfoza ciocnirii*, 《大坑里》 – *În groapa cea mare*) par un montaj cu mici scene din diverse momente ale zilei, din zile diferite, cu stări diferite, toate compunând la final viața de zi cu zi. Lipsa punctuației în majoritatea poeziilor sale pare să întărească ideea că poeziile sunt mici decupaje, mici fragmente de viață. De asemenea, trebuie remarcată și abundența de verbe într-un spațiu poetic foarte restrâns care creează un dinamism năucitor, seamănă cu niște secvențe rapide de film, poetul fiind de altfel foarte pasionat și de cinematografie.

³ <http://baike.baidu.com/view/375255.htm>.

Fiind atât de scurte și surprinzând doar detalii mărunte, temporare, poeziile sale trebuie să fie „lipicioase”, trebuie să incite memoria, sunt momente mici care trebuie să se întipărească în mentalul cititorului cu apariția lor fugară și să lase un mic impact asupra lor: mici înjurături, teme care șochează cu banalitatea lor dezarmantă, îndrăzneala de a cere bani într-un cont bancar într-o poezie, prietenul care nu poate veni la telefon pentru că face treabă mare ș.a.m.d.

Sonorul în poezia lui Wu Qing joacă un rol primordial, transformându-i poezia în *poezie sonoră*, *poezie șlagăr* sau *poezie orală*, toate cele trei tipuri de poezie regăsindu-și caracteristicile în creația sa.

Poezia orală este poezia performată, poezia citită în fața unui auditoriu. Poezia lui Wu Qing pare scrisă pentru a fi citită în fața unui public, pare să caute interacțiunea directă cu cititorii săi. De altfel, Wu Qing și ceilalți membri *xiangpi* fac sesiuni de 表演诗歌, *biaoyan shige*, adică de performate poezie. În 2010, în Chengdu la evenimentul *Le printemps des poets*, Wu Qing a „citit” una din poeziile sale „*Molfăitul mărului răsună în cameră*”. Felul în care Wu Qing a „citit” poezia sa poartă numele de *poezie sunet*, *poezie fără cuvinte*. Deși poezia sa are cuvinte, felul în care a ales să performeze poezia este inedit: a molfăit un măr în fața publicului, apoi a invitat și alți poeți să-i „citească” poezia. Exemplul lui a fost susținut de încă alți câțiva poeți *xiangpi* și de un poet francez invitat la eveniment. Apoi, au continuat „lectura mărului” cu ajutorul unui blender cu care au făcut suc. Publicul a receptat cu deschidere acest experiment artistic și s-a arătat foarte interesat de o astfel de lectură, transformându-l în *șlagăr*: fiecare a molfăit la rândul său un măr și tot așa. De altfel, întregă poezie și chiar povestirile lui Wu Qing sunt creații pline de umor, sunt ca o joacă în care este angrenat publicul, e ca și când ar încerca să-și facă prieteni prin intermediul creațiilor literare. De aceea, poeziile sale sunt mai degrabă poezii pentru performare, pentru exterior, mai degrabă decât pentru experiența interioară, privată. Wu Qing scrie ce vede, iar când performează poezie, face ce scrie.

《吃苹果的声音响彻房间》

半夜洗了一个苹果
坐在椅子上吃
当我咬下第一口
就无法停止了
顿时吃苹果的声音
响彻整个房间
喀嚓喀嚓喀嚓 (Wu, 203)

Molfăitul mărului răsună în cameră

În creierii nopții am spălat un măr
M-am așezat pe scaun ca să-l mănânc
Când am mușcat prima gură
N-am avut ce să fac decât să mă opresc
Îndată molfăitul mărului
A răsunat în întreaga cameră
Cranț cranț cranț

Revenind la poezia care a dat tonul „distracției internaute”, *Odă norului alb*, voi observa felul în care se creează efectul muzical. Wu Qing folosește un singur adjectiv și 6 adverbe care descriu gradul în care adjectivul își dezvoltă calitatea, în acest caz, calitatea de a fi alb, 白, *bai*. Folosește adverbe care arată un crescendo al emoției în fața obiectului contemplat, trece de la 很, *hen*, adverbul de grad cel mai puțin puternic și ajunge chiar la 贼, *zei*. Intensitatea sentimentului de admirație sau de iritare crește gradual, atinge note acute și se termină extatic cu exclamația: „Ah!”. Poeziile lui Wu Qing au această calitate ca, prin resurse puține (număr mic de cuvinte, efecte stilistice etc), să redea sentimente intense, sentimente profunde, banalități incredibile sau efecte sonore puternice, iar asta se datorează în primul rând limbajului colocvial.

Poezii lui Wu Qing sunt ironice, provocatoare, discursive, poezii orale, menite, pentru faptul că folosesc un limbaj colocvial răscolitor, să sune în urechile cititorilor mult după ce lectura va fi fost terminată. După cum am mai menționat anterior, limba de lucru a lui Wu Qing este cea colocvială, obișnuită, din viața de zi cu zi, trivială chiar, astfel că, poeziile lui sunt sunete din viața reală, din viața mărunță. Demonstrația mea se învâрте în jurul limbii vorbite și felul în care aceasta creează *poezie șlagăr*. *Poezia șlagăr* se construiește pe ecoul semantic în primul rând și abia apoi pe felul în care se fasonază și efectul sonor propriu-zis.

《你走哪里去》

雨后的下午
路上碰见一个熟人
我跟他打招呼
嘿，你走哪里去？
那人突然冲过来
将我一顿暴打
说关你屁事 (Wu, 202)

Unde te duci

După amiaza după ploaie
M-am întâlnit cu un cunoscut
Ne-am salutat
Hei, unde te duci?
Brusc omul țâșni și-mi arse una
Îmi spuse: “Vezi-ți dracu de treabă”

《酒后的人生观》

酒，让我感到虚弱
一二三四五六七八九
让我们想的太多
可是那又有什么用
(Wu, 201)

Perspectiva omului beat

Alcoolul mă face să mă simt ușor
Unu doi trei patru cinci șase șapte opt nouă
Mă face să gândesc la prea multe
Dar asta la ce mai e bun

《怎么办》

我打电话，给张建华
接电话的是
他母亲
我问：张建华在吗
他母亲说，在、在大便
我说，在大便啊
他母亲说是的
我对张建华的母亲说
那怎么办呢？
(Wu, 146)

Ce-i de făcut

I-am dat telefon lui Zhang Jianhua
Cea care a răspuns la telefon
a fost mama lui
am întrebat: Zhang Jian Hua e acasă
mama lui a spus, e acasă, face treabă mare
eu spun, face treabă mare
mama lui spune da
I-am spus mamei lui Zhang Jianhua
Ce-i de făcut?

Poezia lui Wu Qing are și scurtimea și „impresionabilitatea” unui slogan publicitar, dar tot la fel ca într-un slogan, nu face uz de multe cuvinte pentru a exprima direct ce simte și pentru ca mesajul să aibă impactul dorit. Aplicând rețeta minimalismului exacerbant, Wu Qing obține una dintre cele mai frumoase poezii de dragoste, ale cărei versuri, două la număr, se lipesc instantaneu

de urechi și de inimă. Poeziile lui Wu Qing par spații care trebuie umplute cu sens, cu viață, își lasă cititorii să descopere mai departe povestea, poezia, el dă doar prima strigare, primul imbold.

《关于爱》

关于爱
我又想起了你⁴

Cât privește dragostea

Cât privește dragostea
Iar mi-am amintit de tine

După cum am putut observa în poeziile anterioare, prima piesă care coboară din montajul lui Wu Qing și intră în urechile auditoriului este tematica, fiind urmată îndeaproape de limbajul lipsit de pretenții și balast pompos, și abia apoi de sunetele propriu-zise, sunete animate de toate cele 4 tonuri din limba chineză. Wu Qing, spre deosebire de preferințele poeziei clasice care impuseser reguli stricte și cu privire la folosirea tonurilor în poezie pentru a accentua efectele muzicale, pare să folosească ca unică regulă în unele din poeziile sale monopolul anumitor tonuri care se schimbă la fiecare poezie, uneori tonul părând să fie în legătură intimă cu sensul și emoția pe care vrea să le transmită: spre exemplu, în poezia *Odă norului alb*, tonul 2, ton care favorizează tonul molcom, dar și extazierile, el însuși fiind expresia urcării, apare în mai mult de jumătate din cuvintele din poezie.

Poezia lui Wu Qing, însă, tocmai pentru că este redarea cu fidelitate a limbajului cotidian are uneori asperitățile, plictisul și monotonia din discursul cotidian. Poezia sa e o curgere deranjantă uneori, care rămâne în urechile auditoriului tocmai din cauza sonorității grunjoase, e ca și când o voce ar plescăi întruna în urechi (ca în poezia cu măruș plesăit care reverberează în întreaga cameră).

Folosindu-se de un limbaj exagerat de simplu, reușește să creeze nu doar poezii extrem de scurte și de intrigante, ci și poezii lungi, încifrate, a căror „poveste” rămâne în urechile cititorilor ca un mister. Un exemplu în acest sens este poezia: *N-are de niciunele*.

《一无所有者》

一无所有者的称呼
也许不太准确
但他的确口袋空空
甚至连口袋都没有
因此他的双手不能
插在口袋里
而双手也是空空
其实他没有双手
不仅没有双手
连双腿都没有
这样一个人
当然也没有女朋友
有也没用
他连生殖器都没有
也可以说
他压根没下半身
那么他有上半身吗
很遗憾，也没有
他真是一无所所有啊

N-are de niciunele

Numit cel care n-are de niciunele
poate că nu e tocmai precis
cu buzunarele goale
ba nici nu are buzunare
așa că nici nu poate să-și
afunde mâinile în buzunare
și mâinile îi sunt goale
de fapt n-are nici mâini
nu doar că n-are mâini
dar n-are nici măcar picioare
astfel de unul singur
desigur că n-are nici prietenă
și dacă ar avea nu ar fi nici un folos
n-are nici sculă
se poate spune
nu are deloc partea de jos a corpului
are măcar partea de sus a corpului
ce păcat, nici pe asta nu o are
el chiar este cel care n-are de niciunele

⁴<http://baike.baidu.com/view/375255.htm>.

连想说一句
 “我一无所有”
 也不行
 因为他没有嘴巴
 所以他无法吻你
 但正如我开头所说
 叫他一无所有者
 还是不准确的
 他有一样东西
 除此之外
 他根本不存在
 屁都没有
 那是一付
 像瞎子阿炳那样的
 圆形黑色墨镜
 现在这付墨镜
 就在我手里
 当我戴上它
 我就是下一个
 一无所有者
 (Wu, 198)

nici măcar să spună
 eu n-am de niciunele
 nu poate
 pentru că n-are gură
 deci nu te poate săruta
 dar seamănă cu ce am spus la început
 să-l numesc cel care n-are de niciunele
 nu e tocmai precis
 are aceleași lucruri
 în afară de acestea
 el în principiu nu există
 n-are fund
 aceia sunt ochelari
 care seamănă cu cei ai orbului A Bing
 ochelari de soare negri și rotunzi
 acum acești ochelari
 sunt la mine în mână
 când mi i-am pus
 eu am fost următorul
 care n-are de niciunele

Pentru poezia *xiangpi* mai puțin e mai mult, muntele e munte, apa este apă, totul e sub semnul hiper-banalului și simplului, voi lua și eu exemplul poetului analizat și voi încheia cu mai puțin.

Bibliografie:

- <http://www.koopee.net/wenxue/book/253.pdf>, ultima dată de accesare este 27.01.2013, ora 23.03.
<http://baike.baidu.com/view/375255.htm>, ultima dată de accesare este 27.01.2013, ora 23.59.
- CHEN, Chao, *Selecție de eseuri despre cea mai nouă poezie de avangardă*, 陈超, 《最新先锋诗论选》, 石家庄: 河北教育.
- CHEN, Taisheng, *De la lirica imaginilor la lirica faptelor. Studiu de poezie*, 陈太胜: 《从意象化抒情到事件化抒情. 诗探索, 2002 年版, (1-2 合辑).
- CHEN, Xuguang, *Poetica: critică și teorie*, 陈旭光: 《诗学: 理论与批评》, 天津: 百花文艺出版社, 1996年版.
- CONFUCIUS, *Analecte*, trad. Florentina Vișan, București, Humanitas, 1995.
- DAY, Michael, *China's Second World of Poetry: The Sichuan Avant-Garde*, 1982-1992, <http://leiden.dachs-archive.org/poetry/md.html#read>
- HE, Xiaozhu, *Mărul din vis și liniștea peștelui*, 何小竹《梦见苹果和鱼的安》, 四川民族出版社, 1989年版.
- HONG, Zhicheng & LIU, Denghan, *Istoria Noii-Poezii contemporane chineze*, 洪子诚, 刘登翰, 《中国当代新诗史》, 北京大学出版社, 2010年版.
- HUANG, Liang, *Venele de lumină din subteran*, 黄梁, 《地下的光脉》, 台北: 唐山, 1999 年版
- MA, Ce, *Xiangpi: Vacanța literaturii*, 马策: 《橡皮: 文学的假期》, <http://www.tianya.cn/publicforum/content/culture/1/106356.shtml>
- MANG, Ke, *Uitați-vă la ei toți!*, 芒克: 《瞧! 这些人》, 长春: 时代文艺, 2003 年版.
- VAN CREVEL, Maghiel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008.
- YEH, Michelle, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice Since 1917*, Yale Univ Press, 1991.
- WANG, Jing, *High Culture Fever, Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, <http://www.escholarship.org/editions/view?docId=ft0489n683&brand=ucpress>.
- WANG, Ping, *New generation: poems from China today*, Hanging Loose Press, 1999.
- WU, Qing, *Într-o zi (volumul întâi)*, 《有一天 (卷一)》, 乌青.
- ZHOU, Lunyou, *Schimbarea structurilor: revelația artei contemporane*, 周伦佑: 《变构: 当代文艺启示录》, 周伦佑编《打开肉体之门——非非主义: 从理论到作品》, 敦煌文艺出版社, 1994年版.
- ZHOU, Lunyou, *Anti-valori*, 周伦佑: 《反价值》, 周伦佑编《打开肉体之门——非非主义: 从理论到作品》, 敦煌文艺出版社, 1994年版.

LES COULEURS DE SURVIE DANS *RITOURNELLE DE LA FAIM* DE LE CLÉZIO

Toader SAULEA
Université de Bucarest

La couleur de l'éternité n'a pas de nom.
Robert Desnos

Résumé : Reprenant en exergue à son roman *Ritournelle de la faim* des vers empruntés au poème “ Fêtes de la faim ” d’Arthur Rimbaud, Le Clézio semble renouer avec une expérience tragique de la vie par temps de guerre, à la faveur de laquelle le corps et l’esprit affirment mutuellement leur appétit de (sur)vivre. Ainsi la faim le clézienne est-elle un vécu d’enfant inassouvi passé en “ritournelle” d’écriture, en mélodie de survie à la couleur de “ce pain trop blanc, trop doux, qui sent trop bon”, pain miraculeux dont le souvenir est inoubliable : “Enfant, à la fin de la guerre, je suis avec ceux qui courent sur la route à côté des camions des Américains, je tends mes mains pour attraper les barrettes de chewing-gum, le chocolat, les paquets de pain que les soldats lancent à la volée”. La vocation d’écrivain se nourrit de ce gris de famine, de manquement de vivres, de disette. L’appétit de vivres de l’enfant affamé se perpétue en appétit de livres de l’adulte écrivain, insatiable à jamais : “Cette faim est en moi. Je ne peux pas l’oublier. “ Seul le malheur colore la mémoire, rend immémorial un vécu paroxystique. Indolore, le bonheur n’a pas de passé, il est incolore, sans patine, extase d’un soi innocent, parce qu’intemporel, sans souvenirs : “Être heureux, c’est n’avoir pas à se souvenir.” Est-ce à dire que le souvenir hante seuls les infortunés, qu’il échoue à transmuter le vil malheureux en noble heureux ? Rien de moins sûr : “Ai-je été malheureux ? Je ne sais pas. Simplement je me souviens un jour de m’être réveillé, de connaître enfin l’émerveillement des sensations rassasiées. [...] Je sors des années grises, j’entre dans la lumière.” Avoir faim, pour l’écrivain, c’est être insatiable dans son appétit d’écrire-vivre, c’est combler son appétit de monde, d’exister hors de soi, d’être heureux du bonheur d’autrui. Épouser à fond les couleurs de la vie à ras de terre, s’en rassasier, c’est révéler à l’homme fini les couleurs de sa survie infinie.

Mots clés : couleur, survie, ritournelle, guerre, faim.

La guerre¹ et la faim tissent la toile de fond du roman *Ritournelle de la faim* et se donnent à comprendre comme des révélateurs ultimes de l’expérience de survie de l’humain aux prises avec l’inhumain de la vie, vieille plaie de l’humanité mais avivée en ce vingt et unième siècle commençant, et qui semble imprégner de son sang les œuvres toutes récentes de Le Clézio. Vérité meurtrière pour qui se sait mortel, cristallisée dans un incipit édifiant – “Je connais la faim, je l’ai ressentie” –, lequel, tout en évoquant l’expérience de la faim physiologique, ce manque à être à sa faim sur une terre nourricière, comme source inépuisable de la pulsion créatrice, de la faim d’écrire², n’en prévient pas moins sur le fonds pathétique de toute création humaine d’une part, de toute survie esthétique d’autre part.

¹ “Si j’examine les circonstances qui m’ont amené à écrire – je ne le fais pas par complaisance, mais par souci d’exactitude – je vois bien qu’au point de départ de tout cela, pour moi, il y a la guerre.”, cf. “*Dans la forêt des paradoxes : le discours du Nobel J.-M.G. Le Clézio*”, L’EXPRESS.fr, publié le 08/12/2008.

² *Ibid.* : “Faute de papier et de plume à encre, j’ai dessiné et j’ai écrit mes premiers mots sur l’envers des carnets de rationnement, en me servant d’un crayon de charpentier bleu et rouge.”

À supposer que l'indigence creuse l'être et non pas l'existant, qu'elle soit ontologique et non pas culturelle, avoir faim c'est, qu'on le veuille ou non³, manquer à sa faim de mendiant *in aeternum*, se connaître en meurt-de-faim *a priori*, éprouver dans sa personne, dans son mal-être du corps, le bien-être du survivre gratifiant, tel un don providentiel. Alors que la survie sociale tient de l'art de savoir doser ses passions à l'égard des autres, jeu auquel se risque tel personnage le clézien – “Xénia maniait très bien l'offense et la caresse, elle avait appris cela depuis son enfance, pour survivre” (RF, 44) –, la survie biologique, elle, tient de l'art de réapprendre à vivre contre l'agonie nichée en soi, face au quotidien de la mort lente, par inanition, étouffement, oppression, prostration: “On ne mourait pas sous les bombes des Anglais et des Américains. Mais on mourait petit à petit, de ne pas manger, de ne pas respirer, de ne pas être libre, de ne pas rêver” (RF, 160). Quand la guerre est faite à l'homme il y a atteinte à sa vie, quand elle est faite à l'humain il y a atteinte à sa survie. Le pain est le sens de l'homme, l'humain est le sens du pain.

L'enfance est faite des couleurs qui la nourrissent en l'éblouissant. De s'en nourrir, l'enfant est couleur incarnée. Si l'enfant mange, sans le savoir, du pain “gris” qui peut tuer, et en risque la mort, il se souvient, en échange, de la saveur du pain “blanc” qui l'a sauvé : “Enfant, j'ai goûté pour la première fois au **pain blanc**. Ce n'est pas la miche du boulanger – **ce pain-là, gris plutôt que bis**, fait avec de la farine avariée et de la sciure de bois, a failli me tuer quand j'avais trois ans” (RF, 11)⁴. Désormais, “ce pain trop blanc, trop doux, qui sent trop bon” (RF, 12-13) est le seul à rassasier, à transmuier le gris de la vie en blanc de survie. Ressentir la faim en sa petite enfance, c'est la revivre en adulte comme obsédante ritournelle⁵ d'un mal-vivre, comme *amor fati* augurant d'expériences inouïes par leur charge traumatique intériorisée, où le vécu présent portera la couleur indélébile du passé vivant d'autrefois : “Cette faim est en moi. Je ne peux pas l'oublier. Elle met une lumière aiguë qui m'empêche d'oublier mon enfance” (RF, 12). Le flambeau de la faim éblouit l'adulte, l'affame une fois encore, dans sa faim d'écriture sévit l'écriture de la faim.

Expérience résurrectionnelle s'il en est, épreuve initiatrice où la vie de l'écrivain ne cesse de commencer, tel le jour qui naît de la nuit qui le précède : “Je sors des années grises, j'entre dans la lumière. Je suis libre. J'existe” (RF, 13). Cette allée et venue entre passé et présent, clos et ouvert, être et existence, scande ce que l'écrivain appelle ailleurs “l'aventure d'être vivant”, celle qui consiste à tâter le bonheur de vivre à ras de terre, à ouvrir sa chair à celle du monde, à ne cesser de le connaître pour y renaître. Telle semble être la sagesse païenne dont nous fait part Le Clézio, ici et ailleurs dans ses œuvres, confirmant en cela sa qualité d'“écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, d'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante”, selon les motivations du jury de l'Académie suédoise qui l'a sacré prix Nobel en 2008.

Guerre et paix, mort et vie se donnent inéluctablement la chasse pour sauver en l'homme, au travers de ses passions irrépressibles, un éternel à la fois élémentaire et spirituel. Inextinguible, la faim de vivre nourrit la survie à titre de valeur hors valeurs, mais qui relance le sensible de la vie comme vie autre. L'esthétique le clézienne refonde l'ontologie dans sa dimension élémentaire, en

³ À moins que la mendicité ne soit rejetée par principe, ce que fait le personnage de Xénia : “Je veux changer de vie, je ne veux pas vivre comme une mendicante”, cf. J.-M. G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 2008, p. 46. Le titre du roman sera désormais abrégé RF.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous suivons ici Gilles Deleuze, pour qui “la ritournelle éternise un commencement de monde et le soustrait au temps qui passe”, cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. “Critique”, 1985, p. 124.

redonnant à l'homme sa dignité d'élément parmi les éléments.⁶ Ventre vide et "vide papier que sa blancheur défend" (Mallarmé), pulsion de la faim et hantise de la page blanche, ne vont plus cesser de tisser le va-et-vient d'une existence deux fois panifiée, à titre d'inscription du blanc du pain dans le noir de la page et d'incorporation du noir de la page dans le blanc du pain :

C'est un pain carré, fait au moule avec de la farine de force, léger, **odorant, à la mie aussi blanche que le papier sur lequel j'écris.**⁷ Et à l'écrire, je sens l'eau à ma bouche, comme si le temps n'était pas passé et que j'étais directement relié à ma petite enfance. La tranche de pain fondant, nuageux, que j'enfonce dans ma bouche et à peine avalée j'en demande encore, encore, et si ma grand-mère ne le rangeait pas dans son armoire fermée à clef, je pourrais le finir en un instant, jusqu'à en être malade. Sans doute rien ne m'a pareillement satisfait, je n'ai rien goûté depuis qui a comblé à ce point ma faim, qui m'a à ce point rassasié (RF, 11).

Remis en goût par le souvenir, l'adulte retrouve en lui le même appétit boulimique de l'enfant qu'il a été, appâté par l'odeur, la couleur et la saveur comme autant de qualités alléchantes hors temps, de "sensors" intemporels à même de faire fondre passé et présent en cette instantanéité intérieure du plaisir qui n'est pas sans rappeler l'extase du narrateur proustien, survenue elle aussi lors d'une alchimie de "corps mêlés". Cependant, si l'expérience proustienne ouvre sur la saveur de l'éternité à partir d'une tasse de thé, celle de Le Clézio révèle, par contre, l'éternité de la saveur comme immortalité ontologique à la Tantale. D'un côté le fini se résorbe dans le spirituel, de l'autre, le spirituel se fond dans le fini. Dans le premier cas, l'expérience est extatique, elle coupe l'appétit, dans le second, elle est substantielle, renouvelable à infini, irrassiable à souhait, à moins que, à cette polyphagie ne vienne faire obstacle quelque "armoire fermée à clef" et qui ne ferait que survaloriser le fruit défendu, aiguïser la souffrance. En sorte que, si le manque de pain tient l'appétit sur sa faim, ce n'est pas la quantité mais le goût du pain qui le nourrit, c'est la couleur du pain qui, en trompant la faim, se fait couleur nourrissante, couleur qui se repaît de la faim de couleur.

Le rêve comme ersatz de vie, *vis utopica*, puissance d'envoûtement dans les années désenchantées de l'entre-deux-guerres, s'installe à demeure dans le roman sous les traits de l'héroïne protagoniste Ethel Brun, dont la mère est réunionnaise et le père mauricien. Comme tout insulaire établi sur le Continent, la jeune fille, dépaysée à Paris, découvre en elle un désir d'inconnu comme avatar de l'horizon familial perdu. La persistance du natal relègue la terre d'accueil dans un *no man's land* pour les êtres transpaysés, tel Xénia, la Russe, en quête du paysage qui l'a vue naître : "Xénia voulait le Canada, la neige, les forêts" (RF, 45). Alors que, ayant le grand bleu dans sa peau, Ethel la Parisienne, réfugiée avec sa famille au bord de la mer, à Nice, "restait des heures à la regarder par la fenêtre de la chambre de ses parents, comme si elle attendait quelque chose" (RF, 160-161). Cette attente sans objet, attente pour rien, est celle d'une vigie intérieure, d'un garde-fou couleur bleu de mer, "du ciel et de l'esprit"⁸ aussi, et qui préserve le personnage de s'enliser dans le borborygme gris de l'existence routinière. Le personnage le clézien a toujours le pied marin. La vie marine est commencement et fin⁹ de toute vie alors que la vie terrestre en est l'emprisonnement.

⁶ La symbiose de l'humain et de l'élémental chez Le Clézio a toutes les caractéristiques d'une autopoïèse, d'une création de soi environnementale et qui prend appui, selon nous, sur l'intérêt passionné de l'écrivain pour les Présocratiques, la civilisation amérindienne et la pensée orientale.

⁷ Nous soulignons.

⁸ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points Histoire", 2000, p. 85.

⁹ Cf. l'incipit d'un court récit de J.-M. G. Le Clézio, *Pawana*, Paris, Éditions Gallimard, nrf, 1992, p. 7 : "C'était au commencement, tout à fait au commencement quand il n'y avait personne sur la mer, rien d'autre que les oiseaux et la lumière du soleil, l'horizon sans fin. Depuis mon enfance j'ai rêvé d'aller là, dans cet endroit où tout commençait, où tout finissait." Arraché à son élément natal, dont il porte souvent le nom, le personnage meurt tout en entraînant dans sa

Se sentir vivre, c'est être toujours sur le point de s'évader vers le grand large. C'est là le côté mystérieux du grand-oncle d'Ethel, Monsieur Soliman qui, à l'étroit parmi ses compatriotes, les Mauriciens – "Petit pays, petites gens" (RF, 51) – avait quitté l'île natale à l'âge de dix-huit ans et n'y était plus jamais retourné. En "peintre de la vie moderne"¹⁰, l'écrivain ne présente pas un portrait stéréotypé d'Ethel, censé mettre en évidence l'humain sur un arrière-fond naturel, mais plutôt un tableau-paysage, une nature-mère, où la fillette s'intègre, infiniment petit au gré de l'infiniment grand, à l'atmosphère crépusculaire sous menace de la pluie, aux côtés de son oncle qui l'emmène visiter l'Exposition coloniale au bois de Vincennes : "Elle est devant l'entrée du parc. C'est le soir. La lumière est douce, couleur de perle. Peut-être qu'un orage gronde sur la Seine. Elle tient très fort la main de Monsieur Soliman. Elle a dix ans à peine, elle est encore petite, sa tête arrive à peine à la hanche de son grand-oncle" (RF, 17).

Êtres et choses s'épousent et se relancent mutuellement dans cette cosmopoïèse le clézienne où tout se tient, tout s'emboîte: la ville parisienne intègre la "ville" orientale, celle de l'Exposition, toute en pavillons venus d'ailleurs; "l'entrée du parc" est la porte mitoyenne qui met en présence la civilisation des tours saluée par Apollinaire ("Bergère ô tour Eiffel"), bâtie sur la verticale et bannissant la nature, et la civilisation des "minarets", véritable "tentation de l'Occident" (Malraux), déployée sur l'horizontale, jumelée à la nature des origines; le crépuscule du soir se marie symboliquement au crépuscule de la vie de l'ancien burlingueur; la douceur de la lumière, "couleur de perle", est égalité d'âme pour le vieillard sans "parapluie", mais anxiété pour l'adolescente qui, craignant la pluie et devenue instinctivement protectrice de son protecteur, fuit l'averse en entraînant celui-ci "vers l'auvent de la porte d'entrée"; enfin, petite taille contre grande taille, petit âge relayant le grand âge, vie commençante et vie finissante, Ethel et Monsieur Soliman sont heureux de partager, comme dans un jeu d'enfants, la bonne humeur d'un présent hors du temps qui passe: "Quand il court, ses favoris gris s'écartent en cadence, et ça fait rire Ethel et, de la voir rire, il rit aussi, tant et si bien qu'ils s'arrêtent pour s'abriter sous un marronnier" (RF, 17). Le rire-enfant et le rire-adulte participent ainsi de "l'extase matérielle" comme vécu intemporel, celle de la vie comme fusion sans confusion de l'humain et du cosmique.

Alors que les visiteurs parisiens de l'Exposition commencent par donner l'assaut au musée, habitués à accueillir l'étrange(r) chez eux, Monsieur Soliman, lui, riche de son passé d'ancien "médecin militaire, au Congo français", s'en désintéresse royalement – "Des musées, tu pourras toujours en voir" (RF, 18) –, pour entraîner Ethel, qui "n'a jamais rien vu, ni rêvé de tel" (RF, 17), dans le monde magique des "vieilles colonies", "vers le pavillon de l'Inde française". Chemin faisant, Ethel a pris le temps d'admirer le "pavillon de la Martinique" et d'y remarquer une grande tristesse sur le visage d'une "Antillaise coiffé d'un turban rouge, qui regarde au-dehors sans sourire" (RF, 21), ainsi que "la copie du temple d'Angkor Vat", qu'elle n'a pas pu visiter, parce que "Monsieur Soliman n'aime pas les copies, il ne s'intéresse qu'à la vérité, voilà tout" (RF, 22). Le périple prend fin devant "une maison très simple, en bois clair, entourée d'une véranda à colonnes" (RF, 22), celle qui donne le titre au premier chapitre du roman et qui sera désormais le grand secret du grand-oncle et d'Ethel, "la maison mauve" de leurs rêves partagés :

Au centre de la maison, une cour intérieure, éclairée par la tour, baigne dans une **lumière mauve étrange**. Sur le côté du patio, un bassin circulaire **reflète le ciel**. L'eau est si calme qu'Ethel a cru un instant que c'était un miroir. Elle s'est arrêtée, le cœur battant, et Monsieur Soliman lui aussi reste immobile, la tête un peu renversée en arrière pour regarder

mort son lieu de naissance, comme en l'occurrence Aracoeli ("autel du ciel", "arc-en-ciel") et sa rivière : "Alors on dit que la rivière cessa de couler", *ibid.*, p. 47.

¹⁰ Cf. Marina Salles, *Le Clézio peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

la coupole au-dessus du patio. Dans des niches de bois disposées en octogone régulier, des barres électriques diffusent une **couleur, légère, irréaliste comme une fumée, couleur d'hortensia, couleur de crépuscule au-dessus de la mer** (RF, 22)¹¹

Cette maison qu'affectionne entre toutes Monsieur Soliman n'est pas sans suggérer symboliquement le cosmogramme-archétype du temple de Salomon – “Comme si c'était ici le vrai temple, abandonné au milieu de la jungle [...]” (RF, 22) –, lieu de recueillement et d'éveil, de bouddhisme s'il en est, puisque le nom Salomon est une adaptation de l'hébreu *shalom*, “paix”. Son architecture, du cercle et du carré, rappelle, en effet, la configuration d'un mandala pour la méditation intérieure, lieu enchanté *illo tempore*, donc qui n'est pas assigné, prédonné, mais brève station dans la fuite du temps – “Quelque chose tremble. Quelque chose d'inachevé, un peu magique” (RF, 22) –, omphalos provisoire où le méditant vient mourir et renaître conjointement avec le temple hors soi qu'il détruit et reconstruit comme ce qui est permanent dans l'impermanence.

La “lumière mauve” descend sur Soliman, l'enlève à lui-même, le nimbe du mauve de ce qu'il voit, l'épiphane en homme mauve¹²: “Monsieur Soliman ne bouge pas. Il est immobile au centre du patio, sous le dôme de lumière, la lueur électrique teint son visage en mauve et ses favoris sont deux flammes bleues” (RF, 22). La lumière se multiplie en celui qui lui renvoie son reflet démultiplié, l'illuminé illumine à son tour, vérité que vient confirmer la phénoménologie merleau-pontienne, suivant laquelle “l'organisme donne forme à son environnement en même temps qu'il est façonné par lui”¹³. En ce sens, la lumière qui auréole le centre “tremblant” de la maison, donne à voir le parcours de survie que peut emprunter l'homme mauve, dans sa montée-descente entre la terre et le ciel, pourvu que ce dernier règne partout et nulle part, ciel “nomade”, vrai ciel et non pas ciel-tombeau, ciel captif, ciel-glace et glace-ciel, tel celui qui se reflète dans l'eau étale du “bassin circulaire”.

Quant à l'“étrange” qui affecte la couleur, c'est l'homme qui en rajoute, par générosité désintéressée, par empathie cosmique : “Dans ce circuit, nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression. C'est donc l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens.”¹⁴ Mélange de bleu et de rouge à parts égales, de bleu-*yang* et de rouge-*yin*, le “mauve” enveloppe les deux personnages, les immobilise par la même force magique, lui dans la contemplation, elle dans l'émotion. Par la couleur de sa création, celle que donne les “barres électriques”, l'humain ravive les couleurs naturelles du monde – “couleur d'hortensia, couleur de crépuscule au-dessus de la mer” –, se laisse absorber par le vif de ces couleurs, se survit en une couleur absolue, couleur sans couleur, “légère, irréaliste comme une fumée”. À cette différence près que, en fonction de la réalité perçue, ce mauve crépusculaire marin est crépuscule du soir quand le bleu de la mer se mue en éternité et crépuscule du matin quand l'éternité “c'est la mer allée au soleil” (Rimbaud).

¹¹ Nous soulignons.

¹² L'homme mauve serait ici le frère jumeau de l'homme bleu, l'homme du désert dont la figure exemplaire est le Touareg. “Vivre au désert, ce n'est pas seulement rejoindre la légende de l'homme bleu, [...] apprendre à vaincre sa peur, son égoïsme”, comprendre que le désert est un « langage éternel, une perfection sans temps, une vérité sans corps » (*Gens des nuages*) ; vivre au désert, c'est entrevoir cette vérité primordiale, parce qu'on est modifié par les lieux, parce que le désert nous fait autre [...]”, cf. Gérard de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Culturesfrance/Gallimard, 2009, p. 42.

¹³ Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “La Couleur des idées”, 1993, p. 236.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, [1964], coll. “Folioplus Philosophie”, 2006, p. 58.

Alors qu'il passe pour un "original" aux yeux de la famille, le grand-oncle est pour Ethel, toute ravie d'être hissée "sur ses épaules", au point qu'"elle peut toucher les branches basses des arbres" (RF, 18), le compagnon le plus prodigieux qui soit, rien moins qu'"un géant [...] qui peut ouvrir un chemin dans n'importe quel désordre du monde" (RF, 19). Envoûtée par la grandeur du paysage, la petite fille se sent grande parmi les grands et grandie de se voir, elle et son héros, le centre de tous les regards. Le monde autour de lui peut s'écrouler, le héros s'en tire toujours sain et sauf. Aussi la perplexité de la fillette est-elle totale quand des forces mystérieuses semblent avoir changé le "grand homme" en statue vivante : "Pour qu'un homme si grand et si fort soit immobile, c'est qu'il y a un secret dans cette maison, un secret merveilleux et dangereux et fragile, et qu'au moindre mouvement tout s'arrêtera" (RF, 23). L'immobilité du contemplateur est ici rentrée à la maison, rentrée en soi du pérégrin, du nomade sans feu ni lieu.

Cette maison-microcosme, aux "fenêtres dormantes et porte sur le toit" (René Char), point d'escale d'où la circumnavigation continue en ascension sans fin, n'a pas d'autre "secret", sinon celui d'être à la fois close¹⁵ et déclose, close sur l'être du vivre, déclose sur le vivre de l'être. Auberge qui héberge cette double éclosion de l'être : il s'y replie au crépuscule pour être et se déploie à l'aube pour vivre. Inhabitable en propriétaire, la maison est visitable comme centre de soi, comme œil intérieur de l'homme insulaire qui, riche de ses éblouissements de gyrovague, rejoint son "patio" en fin de course, et ceci pour y accueillir la terre qui l'a vu naître et grandir à sa hauteur, pour se fondre dans le miroitement du ciel qui le regarde se mirer en lui, lui et son regard de survie: "Enfin il retourne au patio, et s'assoit sur les marches du perron, pour regarder le bassin miroir du ciel, et c'est comme s'ils contemplaient ensemble un coucher de soleil sur la lagune, loin, quelque part ailleurs, à l'autre bout du monde, en Inde, à l'île Maurice, le pays de son enfance" (RF, 23).

Envoûtés par le même crépuscule, contemplateurs ravis dans le même ici-ailleurs, mus par la même vibration cosmique ou âme du monde, Soliman et Ethel n'en sont pas moins séparés par l'*idios kosmos* de leur monde surréalisé¹⁶: "C'est comme un rêve. Quand elle y pense, c'est la couleur mauve, et le disque étincelant du bassin qui reflète le ciel, qui l'envahit. Une fumée qui vient d'un temps très lointain, très ancien" (RF, 23). Ce qui revient, ce n'est pas le souvenir, c'est le rêve. Ce qui survit, ce n'est pas la chose, c'est sa couleur. Ce qui "envahit" Ethel, l'enlève à elle-même, c'est la "la couleur mauve" autour d'elle et le ciel bleu dans son regard. Le présent est l'épiphanie de la couleur seule, sans passé ni avenir. Car le passé, lui, qui n'est que "fumée", buée, vapeur, est une ombre sans corps ou un corps sans âme.

Si *L'Africain* est l'histoire du père, *Ritournelle de la faim* est celle de la mère et Le Cézio tient à le préciser dans la dernière phrase du roman : "J'ai écrit cette histoire en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans". L'écrivain n'idéalise pas sa mère, il l'héroïse. La mère idéale est l'icône de l'enfant heureux, alors que la mère-héroïne est l'image de la mère rédemptrice. L'une donne l'amour, l'autre donne le pain, autant substantiel que spirituel. Cet autre pain de survie revêt les couleurs du *Boléro* de Maurice Ravel, dont la fureur de vivre dionysiaque, passée en *ritournelle*, avait été une révélation bouleversante et illuminatrice pour sa mère : "Je sais ce que signifiait pour sa génération cette phrase répétée, serinée, imposée par le rythme et le crescendo. Le *Boléro* n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une

¹⁵ Rappelons à ce propos le lien substantiel entre le mot et la chose chez l'écrivain, décelable par ailleurs dans l'étymologie du nom Le Clézio : "l'enclos".

¹⁶ Cf. Héraclite, *Fragment 89* : "Pour les éveillés il y un monde un et commun / Mais parmi ceux qui dorment, chacun se détourne vers le sien propre", dans Jean-Paul Dumont (éd.), *Les Écoles présocratiques*, Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio Essais", 1991, p. 86.

prophétie. Il raconte l’histoire d’une colère, d’une faim. Quand il s’achève dans la violence, le silence qui s’ensuit est terrible pour les survivants étourdis” (RF, 205). Puisant à la même source, celle de la vie comme *mysterium tremendum et fascinans*, l’écriture le clézienne se donne elle aussi comme une “prophétie”¹⁷, comme pain du verbe et verbe du pain, comme voix de l’ailleurs dans l’ailleurs de la voix.

Bibliographie

CHUNG, Ook, *Le Clézio. Une écriture prophétique*, Paris, Éditions Imago, 2001.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L’Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. "Critique", 1985.

LE CLEZIO, J.-M. G., *Ritournelle de la faim*, Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L’Œil et l’Esprit*, Paris, Gallimard, [1964], coll. "Folioplus Philosophie", 2006.

PASTOUREAU, MICHEL, *Bleu. Histoire d’une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points Histoire", 2000.

SALLES, Marina, *Le Clézio peintre de la vie moderne*, Paris, L’Harmattan, 2007.

¹⁷ Cf. Ook Chung, *Le Clézio. Une écriture prophétique*, Paris, Éditions Imago, 2001.

METÁFORAS DE LA NATURALEZA INDÓMITA.

VITALISMO E INTEGRALISMO EN LA NOVELA DE BENJAMÍN JARNÉS

Melania STANCU
Universidad de Bucarest

Abstract: Benjamín Jarnés was the most prolific and important prose writer of the Spanish avant-garde of the twenties and thirties. In his fiction as well as in his critical essays, Jarnés expressed the spirit of his epoch, the transformations and preoccupations characteristic to the young, so-called “dehumanized” novel.

This paper focuses on the metafictional discourse of Jarnés’ first novel *El profesor inútil* (1926, 1934) by analyzing the metaphors as the main discursive strategy to elaborate the esthetic principles. One of the most original and complex jarnesian concept – *vitalism* – is built of a macrometaphorical system that projects images of a sensitive nature onto literary concepts: LITERATURE IS A TRIP THROUGH SENSITIVE LAND, STYLE IS FRAGRANCE, IMAGES ARE COLOR etc. To Jarnés, the new art of the young – as the avant-garde was described – had to be a vital experience, governed by reason and sensibility not by gratuitous or artificial experiments.

Keywords: Benjamín Jarnés, Spanish avant-garde, cognitive metaphor, MIP, blend.

El presente artículo tiene como punto de partida un subcapítulo de nuestra tesis doctoral *La novela española de vanguardia y la generación del 27 (particularidades estilísticas)* cuyo objetivo central lo ha constituido el análisis del lenguaje poético que caracteriza la prosa lírica del escritor Benjamín Jarnés en el contexto de la segunda ola de creadores de la vanguardia española de los años veinte y treinta. Un segundo objetivo de la tesis ha sido la elaboración de un modelo de identificación, selección y descripción de las expresiones metafóricas sacadas de las dos novelas lírico-intelectualistas más representativas de Jarnés, *El profesor inútil* (1926 y 1934) y *Teoría del zumbel* (1930). El método de análisis compagina varias perspectivas crítico-teóricas desde las teorías cognitivas de la metáfora, la poética cognitiva, la teoría de los mundos textuales y los conceptos teóricos del análisis del discurso, con el fin de ofrecer una imagen interdisciplinaria del uso de la metáfora. Nos hemos servido principalmente del algoritmo de análisis de las metáforas elaborado por Gerard Steen y del grupo de lingüistas Pragglejaz (2007) – acrónimo de los apellidos de sus diez miembros –, y titulado MIP (Metaphor Identificaton Procedure), que se fundamenta sobre una descripción desde 3 perspectivas: lingüística, conceptual y discursiva/comunicativa. Los tres criterios de análisis constituyen tres etapas distintas de descripción de las expresiones metafóricas y constan de: 1. la segmentación de las unidades discursivas hasta el nivel oracional, la identificación del foco y del marco de la expresión metafórica, la categoría gramatical del foco y del marco; 2. la descripción del foco metafórico en función de la relación entre las palabras y el concepto activado, o relación entre el foco y el marco (las metáforas pueden ser simples, complejas, explícitas, implícitas, restrictivas, extensas, mixtas, múltiples), la reconstrucción de las proyecciones entre dos o varios espacios conceptuales, la identificación de las metáforas convencionales de alcance universal y la identificación de las figuras poéticas subyacentes; 3. la identificación del referente metafórico en el plan discursivo de narrativa extensa – personajes,

objetos, escenario, temas y motivos discursivos –, respectivamente, el nivel textual en el que operan las metáforas – micro – o macro – textual.

A partir de este método de identificación de las metáforas, hemos realizado una primera distinción entre las metáforas de alcance global en el texto narrativo, las macrotextuales, y las metáforas de alcance local, las microtextuales.

En cuanto a las macrometáforas, la distribución cuantitativa de las expresiones metafóricas indican el Arte como uno de los principales dominios referenciales en ambas novelas jarnesianas, puesto que el discurso autorreflexivo y metanarrativo es un componente central tanto en *El profesor inútil* y *Teoría del zumbel*.

El presente artículo enfoca los conceptos de *vitalismo* e *integralismo*, en relación metonímica con el referente del arte, en el texto de la primera novela jarnesiana, *El profesor inútil*.

Aparte de la trama narrativa que se puede resumir a una serie de experiencias amorosas que el profesor-protagonista tiene con varios personajes femeninos que le ofrecen nuevas lecciones de amor, la novela es principalmente una parodia de la novela rosa, como ejemplo de literatura popular – representante del paradigma realista de siglo XIX, género que alimenta la visión de sentimentalismo artificial y teatral que uno puede tener de la vida. Por otra parte, la novela de Jarnés se manifiesta en varios episodios como un campo de enfrentamiento entre distintas visiones y teorías sobre el arte nuevo.

El discurso metanarrativo se inicia con el episodio del debate entre el joven profesor inútil y el personaje del profesor Mirabel, padre de uno de los personajes femeninos llamados Ruth, es un buen ejemplo de esta confrontación entre tradición e innovación, pero también de la actitud vacilante del autor ante la radicalidad, extremismo, frialdad e impersonalidad del discurso vanguardista frente a la vitalidad, trascendencia y gravedad del arte tradicional. Para el joven profesor, la tradición no puede ignorarse o dejarse al lado, pero ella debería ser solamente un punto de partida en la renovación de la literatura, lo que viene simbolizado por la metáfora de la “balanza”, en cuyo platillos se encuentran, por una parte, la visión elitista, deshumanizada, deconstructivista de la realidad y, por la otra, la perspectiva mimética, unilateral, moralizadora, sentimental:

La balanza, en el fiel. Evitar el vuelo del águila, tan inútil como la rueda doméstica del pavo real. Ni cimas de hielos perpetuos ni jardinillos de sentimental marquetería. Zona vibrante donde se cruzan ondas, apacibles y frenéticas, pero siempre limpias de turbias resonancias, de zumbidos doctorales. (...) el arte no puede gozar de otro horizonte que el que tracen en torno suyo las pupilas serenas del artista (El profesor inútil, 119)

Este paisaje se compone de varios elementos antitéticos que se agrupan en dos polos distintos, un lugar celestial, incluso cósmico: *alturas, vuelo de águila, cimas de hielos perpetuos, anillos de Saturno*, el otro, terrenal: *rueda doméstica del pavo, jardinillos sentimentales, el subsuelo*. El espacio intermedio por el que el profesor-artista apuesta viene descrito por la metáfora de “las ondas”, el lugar intermedio donde el artista quiere tener una percepción depurada del mundo, libre de las influencias extremistas de las diversas posiciones en el arte. Es una de las muestras evidentes de Jarnés – aunque encubierta – del desengaño y desconfianza con las corrientes demasiado radicales de la vanguardia. El equilibrio o el espacio intermedio entre posiciones extremas del arte, se relaciona perfectamente con los conceptos de *impureza* e *integralismo* en la literatura.

Después del diálogo entre los dos profesores, el joven profesor reflexiona acerca del arte y sus principios estéticos en un fragmento metaficcional con valor de arte poético. La cita reproducida

a continuación es la primera secuencia de un total de cuatro párrafos que empiezan con la frase: *busco un libro*. Cada secuencia asocia el arte a imágenes de la naturaleza, de la vida cotidiana o a referencias librescas en una versión extensa de los principios artísticos jarnesianos. Por lo tanto a cada fragmento le correspondería uno de los conceptos clave del autor aragonés en el siguiente orden: *vitalismo, alegría, integralismo, equilibrio en un punto intermedio*.

Busco siempre un libro donde cada página es una dulce y penosa excursión por breñales sensitivos, donde el hombre inquieto se asoma a todas las simas y recoge todas las leyendas de los troncos: el hombre que siente llegar todas las flechas, y, en una encrucijada, elige todos los caminos, hasta dar con el más bello, no rectilíneo, sino en espiral, que es la línea más graciosa del arte, la más fértil en repliegues donde florece la sorpresa. [1] Un camino nutrido de limpios troncos donde ir clavando las aladas banderitas de la imagen, tan copiosas, que lleguen a empapar de su color al viento, de un color campeón que ha vencido al azul cotidiano. [2] Encantador laberinto donde se olvidan las tijeras – el hacha quedó colgada de un roble de las antiguas selvas –. [3] Nos viene a arañar la frente una rama juguetona, y la caricia nos cierra los ojos. [4] Pasado el estupor, rompe a volar una nidada oculta de pájaros, dejándonos confusos, incapaces de impedir que otra rama, a su vez nos fustigue. [5] Al salir de esta red de sorpresas, nos sentimos en franca derrota. [6] No podemos seguir al autor en su aventura, fatigados los ojos, sin fuerzas para prender un último rizo de luz que se nos huye riendo. [7] Busco un libro donde se desflore la rectilínea virginidad de la luz, haciéndole seguir rutas de tantas refracciones, que ya la quebrada trayectoria se trueque en una curva ceñida a las ondulaciones de las cosas, pero sin dispersarse nunca, sin producir falsas irisaciones, falsos nimbos; donde la carne desnuda sólo irradie fragancia y una clara vibración de alegría. [8] (El profesor inútil, 117)

Veamos cómo se construye la megametáfora del *vitalismo* de la obra literaria. En el fragmento viene desarrollándose una serie de metáforas entre cuyos conceptos se realiza un número importante de proyecciones. La analogía entre los elementos constitutivos de la narrativa y las imágenes visuales de la naturaleza se pueden describir en un esquema de integración conceptual del ARTE-VITALISMO.

El primer input está formado por la representación de los dos espacios mentales fuente que corresponden a las dos mitades del discurso narrativo citado. Los dos espacios se entrecruzan, tienen elementos comunes aunque sean dos lugares aparentemente distintos. El principio del texto nos propone una *excursión por breñales sensitivos*. “Los breñales” son unas “tierras quebradas entre peñas y pobladas de malezas” (DRAE). En la tercera oración los breñales son reemplazados por *un encantador laberinto*, que según los elementos de la descripción se parece más bien a un bosque. Los elementos comunes son los troncos de los árboles presentes en ambos lugares. Otros dos espacios se proyectan sobre el segundo espacio fuente. La referencia *al hacha colgada del roble* es una oración incidental que opone al paisaje presente de la literatura actual la metáfora de la *antigua selva* que remite a la literatura tradicional. El segundo espacio mental proyectado sobre el espacio fuente tiene también valor explicativo y se proyecta sobre el elemento de la *luz quebrantada*. El espacio meta representa el dominio del libro de literatura. *La página* es una metonimia a la que se restringe el elemento del *libro*. Otros dos espacios que se proyectan sobre el input meta traen información sobre el papel del autor y del lector. Las proyecciones de estos espacios adyacentes se verán integradas en el cuarto espacio del *blend* o el espacio integrado. Según la representación de los cuatro espacios mentales de la integración conceptual, notamos que hay más conceptos en los espacios fuente que en el espacio meta. Esto significa que a cada referente del espacio meta le corresponden varios conceptos del dominio fuente. Como por ejemplo, sobre el concepto de *libro* se proyecta *la excursión por breñales sensitivos* y *el encantador laberinto sin tijeras*. Al principio el lector y el autor se identifican por compartir la misma proyección sobre el concepto del *hombre inquieto*. Sin embargo, más adelante las dos instancias creativas se separan; el lector *no puede*

seguir al autor, se siente derrotado por las sorpresas del camino y sus ojos están fatigados. La impresión de esta naturaleza indómita sobre la conciencia artística es demasiado fuerte: la *red de sorpresas* y la *luz quebrada* dejan al lector atónito. El fin estético se ha alcanzado, sensación y sentimiento en la sencillez y claridad de las líneas artísticas: *la carne desnuda irradia fragancia y una clara vibración de alegría*.

Entre los elementos de los espacios mentales se establecen las siguientes proyecciones conceptuales, ordenadas en función del espacio meta:

EL LIBRO ES UNA EXCURSIÓN POR BREÑALES SENSITIVOS
EL LIBRO ES UN ENCANTADOR LABERINTO SIN TIJERAS
LA LÍNEA GRACIOSA DEL ARTE ES UN CAMINO EN ESPIRAL
EL LECTOR ES UN HOMBRE INQUIETO
EL LECTOR ESTÁ DERROTADO
EL AUTOR ES UN HOMBRE INQUIETO
LAS IMÁGENES SON ALADAS BANDERITAS
EL LENGUAJE COMÚN ES EL AZUL COTIDIANO
EL EFECTO ESTILÍSTICO ES COLOR DEL VIENTO
LA IMAGEN ES UNA RAMA JUGUETONA QUE FUSTIGA
LAS IMÁGENES SON UNA NIDADA OCULTA DE PÁJAROS QUE NOS CONFUNDE
LAS IMÁGENES SON UN RIZO DE LUZ
EL ACTO DE CREACIÓN ES ASOMARSE A LAS SIMAS
EL ACTO DE CREACIÓN ES EMPRENDER TODOS LOS CAMINOS
EL ACTO DE CREACIÓN ES RECOGER LAS LEYENDAS DE LOS TRONCOS
EL ACTO DE CREACIÓN ES SENTIR TODAS LAS FLECHAS
EL ACTO DE CREACIÓN ES ESTAR EN UNA ENCRUCIJADA
EL ACTO DE CREACIÓN ES UN CAMINO DE LIMPIOS TRONCOS
EL ARTE ES CARNE DESNUDA

En el espacio integrado, sobre el que se proyectan todos los demás espacios, se infieren lo siguiente:

La literatura nueva es una exploración sensitiva en que el artista, el hombre inquieto, preocupado por su arte, debe buscar su estilo propio. La línea seguida debe ser bella, graciosa y fértil. El arte nuevo no se ajusta a las normas del arte tradicional. Su expresión tiene que ser sorprendente, lejos del lenguaje trivial y cotidiano (*el azul cotidiano*). La falta de adorno, de ornamentos, las líneas rectas y simples, los materiales brutos corresponden a un estilo frío, impersonal, desvitalizado (*limpios troncos, carne desnuda*). El instrumento de la expresión novedosa es la imagen (metáfora) que puede dejar derrotado al lector ante su originalidad (*la rama juguetona*). El arte sigue siendo mimético, no se separa del objeto representado, pero el escritor selecciona del mundo circundante las cosas bellas (que provocan *alegría*) y resalta sus aspectos sensoriales (*la fragancia*). Sin embargo, la búsqueda del libro ideal no se preocupa tanto por el qué de la representación, sino por el cómo. Aparentemente el paisaje nos resulta familiar. Pero lo descubrimos diferente, porque al representarlo, el creador se representa a sí mismo. Esta naturaleza encanta, sorprende, hiere, ciega por ser contemplada por el “cristal” personal del artista. Lo que Jarnés quiere indicar en este episodio es la misma esencia del arte: indagar las profundidades del alma humana por la exploración de la sensibilidad que despiertan los objetos circundantes. Y el mecanismo por el que el arte puede operar esta transferencia de significado es la metáfora, que, según apunta Paul Valery, permite que *se contemplen en cosas sensibles relaciones inteligibles*¹.

Este fragmento es un buen ejemplo de lenguaje empapado de metáforas y una muestra de discurso metaficcional en que la imagen destinada a aclarar conceptos puede impresionar por la

falta de transparencia y la ambigüedad. Este rasgo se explica también por el tipo de expresiones metafóricas utilizadas, que desde el punto de vista conceptual de la relación entre foco y marco son en su mayoría complejas, implícitas y extensas. Notamos que las proyecciones de algunas de las metáforas de referente implícito han sido reconstruidas a base de los principios del análisis discursivo, como la coherencia, el tópico discursivo, y la colocación. La complejidad del entretejido figurativo es tal que en la construcción de la integración conceptual, las metáforas imágenes vienen respaldadas por otras figuras poéticas, como es el caso de las imágenes, personificaciones, metonimias, comparaciones, sinestesias.

Nuestro propósito ha sido tratar la manera en que se desarrolla una de las metáforas más originales y creativas de Jarnés, el concepto de *vitalismo en arte*, que yuxtapone el espacio textual del viaje por una tierra desconocida con los principios estéticos del arte nuevo. El análisis del metadiscurso de Benjamín Jarnés indica una evolución y un cambio de sus principios estéticos, desde una posición tributaria a la primera vanguardia de los años veinte, hasta una estética integralista, original, que responde a las convicciones íntimas del escritor aragonés. Resumiendo sus conceptos artísticos fundamentales, diríamos que la estética jarnesiana se basa en principios como *integralismo, alegría, erotismo, gracia y vitalismo*, valores neorrománticos de un arte comprometido con la vida misma. Son valores que sintonizan con el optimismo de la primera vanguardia, pero que al mismo tiempo se niegan a rendirse ante los imperativos de los ismos más cínicos y deshumanizados de los años treinta.

Bibliografía

- *** Pragglejaz Group, "MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse", *Metaphor and Symbol*, 22 (1), pp. 1-39, 2007.
- BUSQUETS, Loreto, *El arte deshumanizado de Góngora y Alberti*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 485-486, nov-dic., 1990, pp. 119-136.
- FAUCONNIER, Gilles & Turner, Mark, "Conceptual integration network", *Cognitive Science*, 22 (2), 2001, <http://www.Inform.umd.edu>
- GAVINS, Joanna y STEEN, Gerard (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, London y New York, Routledge, 2003.
- GRACIA GARCÍA, Jordi, *La Pasión Fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
- JARNÉS, Benjamín, *El profesor inútil*, edición Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista, Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- STEEN, Gerard, *From linguistic to conceptual metaphor in five steps*, en G. Brône and J. Vandaele (eds.), pp. 197-226, 2009.

