



UNIVERSITATEA DE MEDICINĂ,
FARMACIE, ȘTIINȚE ȘI TEHNOLOGIE
„GEORGE EMIL PALADE”
DIN TÂRGU MUREȘ

ACTA MARISIENSIS. **PHILOLOGIA**

Issue no. 1/2019

Appears annually

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae Manolescu
Prof. univ. dr. Alexandru Niculescu –
Udine (Italia)
Dr. Nina Zgardan – Chișinău
(Republica Moldova)
Dr. Paulette Delios (Australia)
Dr. Ana Hoțopan – Szeged (Ungaria)
Prof. univ. dr. Ion Pop
Prof. univ. dr. Mircea Muthu
Prof. univ. dr. G. G. Neamțu
Prof. univ. dr. Virgil Stanciu
Prof.univ.dr. Ion Simuț

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director: Prof. univ. dr. Iulian Boldea
Redactor-șef: Prof. univ. dr. Al. Cistelecan
Secretar de redacție: Lector univ. dr. Dumitru-Mircea Buda

Prof. univ. dr. Cornel Moraru
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean
Lector univ. dr. Corina Bozedean
Lector univ. dr. Eugeniu Nistor

ISSN 1480-9950

Nr. 1/2019

Published by

University Press, Tîrgu Mureș, România, 2019

Str. Gh. Marinescu, nr. 38, Târgu Mureș, Mureș, România. 540139.

Tel. 0040 265 215 551, int. 126

Email: editura.universitypress@umftgm.ro

CONTENTS

IN THE IDENTITY'S LABYRINTH

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş.....5

THE STATE OF POSTMODERNIST DISCOURSE

Luminița Chiorean and Maria Kozak

Assoc. Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş; Prof., PhD, "Al. Papiu-Ilarian" National College, Târgu Mureş.....11

ANAPHORA ISSUE IN MEDICAL DISCOURSE

Doina Butiurca

Assoc. Prof., PhD., Hab. Dr., Faculty of Technical Sciences and Humanities of Târgu Mureş, Sapientia University of Cluj-Napoca.....22

ON PUNCTUATION MARKS AND THE IMPORTANCE OF ADEQUATE TEACHING

Maria-Laura Rus

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureş.....28

INNOVATING IDEAS IN LUCIAN BLAGA'S PHILOSOPHY:

COGNITION THROUGH METAPHOR AND "MYTHICAL SPIRIT"

Eugeniu Nistor

Lecturer, PhD, UMFST Târgu-Mureş, "Constantin Rădulescu-Motru" Institute of Philosophy and Psychology, Bucharest33

AN OUTLOOK OF THE THEATRE OF ABSURD VIA THE FRAMEWORK OF CHAOS THEORY

Saeid Rahimpour

Assistant Professor, Farhangian University.....51

SEXES ET DIFFERENCES DANS TROIS TEXTES FICTIONNELS DE SIMONE DE BEAUVOIR ...

Serenela Ghiţeanu

Assoc. Prof., PhD., Petroleum-Gas University of Ploieşti64

MULTIPLE IDENTITIES AND EMERGING SELVES IN BHARATI MUKHERJEE’S JASMINE

Smaranda Ștefanovici and Chiluț (Muntean) Florina-Gabriela

Assoc. Prof., PhD., UMFST Târgu Mureș; MA student.....77

LAYERS OF THE PRIVATE EPITEXT: LAWRENCE DURRELL AND PATRICK LEIGH FERMOR’S CORRESPONDENCE

Dan Horațiu Popescu

PhD, Partium Christian University of Oradea85

KIPLING AND THE AGE OF THE EMPIRE

Nicoleta Aurelia Marcu

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureș99

COMMUNICATIVE COMPETENCE IN THE CONTEXT OF ESP METHODOLOGY

Dana Rus

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureș108

BEYOND THE INTERNATIONALISATION OF HIGHER EDUCATION. A CASE OF A ROMANIAN MEDICAL SCHOOL ON THE GERMAN MEDICAL EDUCATION SERVICES MARKET

Cristian Lako

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureș116

REVIEWS

THE ETERNAL RETURN TO THE EMINESCIAN TEXT

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș124

HOMERIC OR ABOUT THE MAGICAL POWERS OF STORYTELLING (Doina Ruști, *Homeric, Polirom, 2019*)

Dumitru-Mircea Buda

Assist. Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș127

THE MIRROR GAMES OF MEMORY

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș131

IN THE IDENTITY'S LABYRINTH

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Vintilă Horia's novel God was born in exile seems to be written from the perspective of a refusal of history, of an opening to imagination and esoterism, to the detriment of a positive valorisation of the facts of the immediate reality. Fiction is thus the one that legitimizes Ovid's existential adventure, the one that certifies his resistance to an annihilated and aggressive History. In this novel, we are witnesses of a spiritual metamorphosis, of a spiritual catabathic itinerary, whereby the retransmission in the values of esotericism and self, as well as the understanding of the meanings of existence, is the guarantee of sacrificial death and symbolic resurrection.

Keywords: exile, freedom, identity, labyrinth, fiction.

În arhitectura culturii române, literatura exilului nu pare a-și fi aflat locul și nici receptarea critică adecvată, chiar dacă s-au scris articole, cărți, au fost exprimate luări de poziție sau revizuiți timide, dar o sinteză importantă nu s-a scris încă.

Pe de altă parte, exilul literar românesc se prezintă ca un fenomen aparținând trecutului. Nicolae Manolescu subliniază faptul că pentru ca exilul să capete formă și chip, „trebuie să existe discriminări de un fel sau altul, ca și regimuri mai mult sau mai puțin autoritare”, astfel încât libertatea de creație, dar și fenomenul globalizării conduc la dispariția fundamentelor exilului și a condiției exilaților. Un imperativ al criticii și istoriei literare de azi este relevarea contribuției scriitorilor români ai exilului, care sunt parte integrantă a orizontului de valori al spiritualității românești, în măsura în care ei sunt rezultatul matricei spirituale mioritice, a cărei amprentă se regăsește în timbrul personalității și al operelor lor. Critica și istoria literară are obligația de a lua act de prezența acestor creații literare, în care realitățile autohtone transpar cu insistența obsesivă a unor tulburătoare măturii. Operele scriitorilor din exil s-au configurat sub forma unor probe autentice privitoare la o epocă alienantă, cea a comunismului, cu articulațiile sale malefice, constrângătoare.

Vintilă Horia e un scriitor important al exilului românesc, pentru care „exilul nu înseamnă a pleca dintr-un loc pentru a trăi în alt loc (...). Pentru scriitor,

exilul este o tehnică a cunoașterii. Pentru mine, dragostea, exilul și moartea sunt cele trei chei ale cunoașterii”. Poemele lui Vintilă Horia mărturisesc o acută nevoie de cunoaștere, ele expunând revelații, traume sau extaze ale interiorității. O temă obsesivă, imperioasă a poeziei lui Vintilă Horia este nevoia regăsirii identității, căci, mărturisirea poetul, el își scrie creațiile lirice în limba română, „limba poeziei”, cum o numește, „cu gând de a nu mă pierde”. Gheorghe Grigurcu observă că exilul este, pentru Vintilă Horia, o modalitate de a exprima rezistența ființei și a conștiinței în fața unei dramatice stări-limită: „Exilul i se înfățișează lui Vintilă Horia nu doar ca o circumstanță biografică între altele, ci ca o situație-limită care ne obligă a da socoteală de tăria sau slăbiciunea fibrei noastre morale, «măsura îndeletnicirii de-a fi». Ne aflăm, experimentând-o, în fața «deșertului tătarilor», constrânși a ne constitui «în pilda către sus și către jos». Pentru cei ce-și trăiesc exilul nu ca o «monedă de schimb», ci ca un fel de «acceptare soteriologică», o asemenea încercare, echivalenta unei inițieri, revelă un destin. Așadar, un dat fundamental, imuabil, un traiect pre-scris ca o răsfrângere a tragismului condiției omenești: «Vreau să vorbesc de scriitori și de cei care le sunt asemănători. Acești oameni ar fi fost, oriunde și oricând, niște exilați. Istoria n-a făcut altceva decât să le ofere un titlu și să le indice o cale, pe care ei o aleseseră dinainte și pe care Platon o numea thymos sau plan vital, născut odată cu noi»”.

Cea mai importantă operă literară a lui Vintilă Horia este romanul *Dumnezeu s-a născut în exil (Dieu este né en exil)*, publicat inițial în limba franceză, la Paris, în anul 1960. Traducerea românească, revăzută de autor, îi aparține lui Al. Ciorănescu și a apărut în 1978 la Madrid. Romanul se integrează într-un ciclu epic de anvergură, intitulat *Trilogia exilului*, alături de alte două romane, *Cavalerul resemnării* (1961) și *Persecuțați-l pe Boethius* (1983). Referindu-se la destinul acestui roman, Vintilă Horia mărturisea, într-un interviu: „Dacă rămâneam în țară, într-o țară liberă (închipuindu-ne că rușii n-ar fi intrat în România), mi-aș fi continuat cariera diplomatică... aș fi scris cărți, chiar un roman cu Ovidiu, poate chiar Dumnezeu s-a născut în exil, dar altfel de roman. Un roman care poate ar fi interesat publicul din România, dar n-ar fi interesat lumea întregă. N-ar fi fost romanul unui sacrificat în numele cunoașterii. Ar fi fost aventura unui roman la Tomis. Ceea ce era cu totul altceva. Romanul a ieșit așa cum a ieșit doar pentru că eram eu însumi în poziția lui Ovidiu, un exilat, și pentru că dădusem peste cheia cunoașterii care e exilul... Eugen Ionescu, Emil Cioran, Mircea Eliade, Lupașcu, eu și alții ne-am fi realizat, dacă am fi rămas în România, doar pe un plan gândirist, adică național, și n-am fi reușit niciodată să spargem aceste limite. Durerea ne-a transformat în altceva”.

Temele dominante (tema identității, a relației cu Celălalt, a raportului dialectic dintre identitate și alteritate etc) sunt mereu impregnate de subiectivitatea naratorului. Scriitorul recunoaște că imaginea exilatului, efigia lui Ovidiu, l-a

preocupat timp îndelungat: „Tema «Ovidiu» mă obseda încă din Argentina. Tema exilului și a lui Ovidiu ca simbol al exilului. Se împlineau două mii de ani de la nașterea lui Ovidiu și se pregătea în toată lumea sărbătorirea acestui eveniment. Citeam cărți despre el, reciteam *Tristia* și *Pontica*. Eram pe o plajă, invitați de niște prieteni francezi pe malul oceanului, în martie, – în Argentina anotimpurile sunt invers, așa că era o vreme de septembrie – și recitam mergând singur, din *Tristia*. [...] Căutam pretutindeni tot ce s-a scris despre Ovidiu. Doi ani au fost marcați de «febra Ovidiu». Nu știam ce să fac: o monografie, un roman, un studiu literar...”.

Structurat ca un jurnal apocrif al poetului Ovidiu, romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* valorifică resursele interiorității exilatului, ale făpturii ce viețuiește într-un spațiu alienant, astfel încât arhitectura propriilor obsesii îi conturează identitatea profundă și revelatorie. Fraza liminară a romanului („Închid ochii ca să trăiesc”) conturează profilul personajului al cărui desen caracterologic are drept vector refuzul istoriei, dar și o revelatoare deschidere spre imaginar și spre orizontul himeric al esoterismului, în detrimentul unei considerări exclusiviste a cotidianului concret. Ficțiunea legitimează labirintul existențial al lui Ovidiu, conferind ființei un suport ontologic compensatoriu în fața unei Istории convulsive. Suntem, în acest roman, martorii unei metamorfoze spirituale, ai unui itinerariu spiritual catabatic, prin care retransarea în valorile esoterice și în meandrele sinelui, ca și încifrarea înțeleșurilor propriei existențe reprezintă garanția unei dispariții sacrificiale și mărturia unei resurecții simbolice.

Scriitorul își imaginează propria operă prin prisma unei arhitecturi structurate cu rafinament și rigoare, în câteva cicluri distincte („Este un prim ciclu, cel al literaturii fericite, care coincide cu viața mea fericită, în țara mea, evident; și acesta a durat până la lagărul de concentrare când am pierdut tot, până în '45, când s-au terminat lagărul și războiul. Apoi este un al doilea ciclu, de acclimatizare la noua situație: îmi dau seama că aș fi putut dispărea în acel dezastru, ca atâția alții, că aș fi putut să mă transform în om de afaceri, în director de hotel sau pădurar în Canada, cum aveam intenția la început; aceasta a durat și se vede în poezia și povestirile pe care le-am scris între 1945 și 1960, este o literatură de adaptare. Și este un al treilea ciclu, care începe cu Dumnezeu s-a născut în exil și, din punctul meu de vedere, evident, cu care m-am salvat și am găsit ocazia de a mă adapta și de a mă salva în același timp; în acest al treilea ciclu sunt, încercând să completez edificiul”).

Vintilă Horia stabilește o antinomie între instinctul civilizator al Romei și spațiul arhaic al Daciei, o opoziție excesivă, zice Cornel Ungureanu: „Din punctul de vedere al cititorului de cursă lungă, acest tezism al lui Vintilă Horia devine la un moment dat supărător. Rostită și reluată obsedant, ideea că estul lăsat pradă barbarilor reprezintă cheia înțelegerii lumii, că acolo se păstrează adevărurile la

care Occidentul nu are acces pulverizează textul, împărțindu-l în povestioare moralnice”. Referirile la exil sunt ilustrative, căci exilul presupune, pentru personaj, dar și pentru scriitor, excluderea dintr-un anumit spațiu public, dar și o posibilă cale de câștigare și de asumare a unei libertăți existențiale și simbolice. În mod paradoxal, exilul exterior conduce la legitimarea unei autonomii interioare: „Gata cu zeii în proza mea, gata cu eroii, fără metafore mitologice. Sunt liber, în taină, să scriu așa cum gândesc și cum trăiesc”. Frustrările produse de condiția exilatului acționează traumatic asupra conștiinței identitare, dar ele conduc și la o mai promptă și mai clară cunoaștere de sine: „Abia când am ajuns, dezrădăcinat din trecutul meu și din toată falsitatea care l-a alcătuit, m-am descoperit pe mine însumi [...], m-am putut apleca liber asupra sufletului meu, fără teamă și fără umilință”. În roman extrem de relevante sunt configurările celor două instanțe opuse (creatorul și Cezarul): „Eu sunt poetul, el nu este decât împăratul”. Orice ființă umană, scrie Vintilă Horia, „e un Augustus, stăpân peste un imperiu fără limite care ne dă de furcă clipă de clipă”, dar el poate să se raporteze deopotrivă la divinitate („Dacă cerul e gol, așa cum cred, acest Dumnezeu trebuie să fie tare mic și tare singur în mijlocul unei tăceri și unei solitudini insuportabile. Acest Dumnezeu unic, în fond, probabil că-mi seamănă, măcar prin latura asta”).

Romanul lui Vintilă Horia are și caracterul unei parabole a creatorului exclus din Cetate, care își arogă un exil interior cu rol regenerativ. În urma depășirii unor probe și a parcurgerii unui drum inițiativ, poetul exilat are posibilitatea de a recupera șansa eternității: „Mă număr și eu printre acești învingători învinși. Augustus m-a exilat ca să mă facă să sufăr și am suferit. Dar știu acum că Roma, această Romă care era, la începutul suferințelor mele, oglinda tuturor gândurilor, nu se află la răscrucea tuturor drumurilor de pe acest pământ, ci altundeva, la capătul unui altfel de drum. Și mai știu că Dumnezeu s-a născut, și el, în exil”. Experiența inițiativă a poetului exilat la Tomis se produce între „două nopți”, el devenind martorul încătușat într-un timp prezent al înstrăinării, dar și al unui trecut auroral. În acest fel, trăirile cotidiene sunt impregnate de însemne ale alienării demonice, însă irizările mitice, proiecțiile sacrului și resursele unor trăiri vizionare sau utopice configurează un scenariu compensator, prin care ființa își poate recupera rădăcinile și esența arhetipală.

Degradarea, alienarea, negativitatea au drept corolar, în alt plan, forțele spiritului, ancorarea în orizontul mitului. Situat între istorie și ficțiune, între mit și realitate, personajul lui Vintilă Horia experimentează revelațiile rememorării și ale evaluării proprii opere și a propriului destin, dezvăluindu-i-se, prin intermediul enunțurilor sale „ascunse”, o expresivitate profetică, orfică și expiatoare a poeziei, poezii fiind priviți chiar drept „revelatorii existenței adevăratului Dumnezeu”. Ion Simuț observă valențele exilului, ce nu pot ignora o latură mitico-sacrală, precum în romanul parabolic *Dumnezeu s-a născut în exil*: „Exilul e o încercare inițiativă,

esențială, pentru Isus, pentru Ovidiu, pentru Vintilă Horia, pentru om, în general. Omul (Adam și Eva și succesorii lor) a început să-l înțeleagă cu adevărat pe Dumnezeu numai după ce a fost izgonit din paradis. Isus s-a născut în exil, în ieslea de la Betleem, dar puterea lui nu a putut fi zăgăzuită. Ovidiu l-a descoperit pe Dumnezeu în exilul său de la Tomis și de aceea credința lui, născută în cele mai vitrege condiții, va fi cu atât mai puternică. Patria pământească, Roma, depravată și ingrată, nu mai merita râvna și nostalgia întoarcerii. Exilul lui Ovidiu este pentru Vintilă Horia o ficțiune de compensație, o cale întortocheată de cunoaștere a divinității. Numai Dumnezeu exilului dezvăluie cu adevărat sensurile salvatoare, de mântuire prin suferință și recuperare a patriei cerești”.

Clarificările etice și reprezentările afective, retransnarea în universul copilăriei, toate acestea au sensul simbolic al restituirii dimensiunii paradisiace a lumii. Romanul lui Vintilă Horia este, s-a subliniat deja acest lucru, și o carte a vârstelor omului, meditația personajului central proiectând în pagină trecerea timpului, îmbătrânirea, avatarurile trupului. Sunt notate, astfel, „adevărurile existenței unui om care, îmbătrânind, se desprinde dureros de iluziile zilnice”. Ovidiu descoperă, de asemenea, universul consolator al lucrurilor mărunte, micile satisfacții ale cotidianului, farmecul naturii dacice, splendoarea indefinită și sublimă a mării. Scris într-o partitură epică meditativă, cu accente poematice, romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* impune prin latura sa confesivă, prin mărturiile de liminară sinceritate, care reconstituie condiției artistului ce se regăsește într-o situație de criză, prin care îi sunt reconfirmate disponibilitățile afective și morale.

BIBLIOGRAPHY

Florin Manolescu, *Arhetipul exilului*, în revista „Luceafărul”, 14 aug. 1991; Cornel Ungureanu, *Vintilă Horia în imperiul libertății*, în revista „Orizont”, nr. 5, 1992; Romul Munteanu, *Jurnal de cărți*, vol. V, București, 1994; Emil Manu, *Ultimul Vintilă Horia*, în revista „Viața Românească”, nr. 2, 1994; Dan Stanca, *Pământul spiritualizat*, în revista „Viața Românească”, nr. 9-10, 1994; Constantin Ciopraga, *Un cavaler al spiritului*, în revista „Jurnalul literar”, nr. 27-30, 1992; Cornel Ungureanu, *La vest de Eden*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995; Cristian Radu, *Publicistica lui Vintilă Horia*, în revista „Tribuna”, nr. 44, 1996; Crenguța Gânscă, *Metamorfozele lui Vintilă Horia*, în revista „Familia”, nr.1, 1997; Gheorghe Glodeanu, *Vintilă Horia și romanele exilului*, în revista „Tribuna”, nr. 4, 1996; Nicolae Florescu, *Întoarcerea proscrisilor*, Ed. Jurnalul literar, București, 1998; Gheorghe Grigurcu, *Poezia lui Vintilă Horia*, în revista „Steaua”, nr. 5-7, 1991; Mircea Muthu, *Vintilă Horia*, în *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, București, 2000; Marilena Rotaru, *Întoarcerea lui Vintilă*

Horia, Ed. Ideea, București, 2002; Alex. Ștefănescu, *Vintilă Horia*, în revista „România literară”, nr. 43, 2003; Georgeta Orian, *Vintila Horia, un scriitor contra timpului său*, Editura Limes, Cluj, 2008; Iulian Boldea, *Exilul ca situație-limită*, în revista „România literară”, nr. 41, 2011.

THE STATE OF POSTMODERNIST DISCOURSE

Luminița Chiorean and Maria Kozak

Assoc. Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș; Prof., PhD, "Al. Papiu-Illarian" National College, Târgu Mureș

*Abstract: In this essay, we attempt an interpretation of the postmodernist literary discourse from the perspective of image, imaginary and character. As hypostases of a self-generative type of fiction in Mircea Cartarescu's postmodernist discourse, the body as text and the text as body are recurring themes. **The text is a written simulation** of the materiality of the body, through the lines of which the image of the author allows itself to be seen programatically. Approached from the point of view of the fascination exercised by the transformation of the body into letter upon the postmodernist writer, the theme of corporality unveils spectacular depths. This is the reading we propose for Mircea Cartarescu's shortstory.*

Keywords: Postmodernism, image, imaginary, character, narrator, discursive strategies

0. Ficționalitate și istorie

Se pare că nu e nimic mai discutabil astăzi în literatură, în filosofie, în istorie și antropologie decât realitatea. Putem găsi o explicație paradoxului asociat realului, observând imaginile difuzate în media, punând tot mai mult sub semnul întrebării capacitatea umană de a recunoaște realitatea, de a distinge obiectul real de reflectarea acestuia în oglinzile seducătoare ale ecranelor TV, ale computerelor sau ale ziarelor de mare tiraj. Aceasta este și problema pe care și-o pune Carmen Mușat în *Strategiile subversiunii* (2008), când consemnează următoarele: „Deși granița dintre real și fictiv nu dispare, criteriile după care ea se trasează devin din ce în ce mai greu de stabilit, tocmai datorită caracterului eluziv al realului” (2008:225). Prin urmare, adevărul revelat de ficțiune nu poate fi decât unul parțial și inevitabil subiectiv: „Noul realism postmodernist despre care vorbesc deopotrivă scriitorii și filosofii, continuă critciul, poate fi definit ca acceptare a unei realități viciate de livresc, în permanență modelată de limbaj, de literatură, de mass-media și de computer.” (Mușat, 2008:225)

Neavând acces direct la realitate, creierul uman construiește o lume cognitivă ca un construct viabil, produs în individul care cunoaște (Cf Siegfried J. Schmidt). Elementele realității sociale produse de creierul uman sunt lumea, corpul și subiectul cognitiv. Literatura postmodernă, proza în special, inversează prioritatea realului în raport cu ficționalul. De la formula nietzscheană a „lumii ca ficțiune” s-a ajuns la o perspectivă mult mai radicală: „lumea este ficțiune, saturată de personaje a căror viață se desfășoară în lumina reflectoarelor.

Operaliterară postmodernă (atât proza, cât și poezia, dramaturgia) îi conferă cititorului șansa de a participa la o continuă redescoperire a cotidianului, deoarece percepția realității în multitudinea ipostazelor sale a înlocuit obsesia limbajului, care a dominat vreme îndelungată literatura modernistă.

Nimic nu e firesc în limbaj și în lume, totul este convenție și obișnuință; scriitorul postmodern știe că tensiunea creată de lipsa relației dintre realitate și limbaj nu poate fi anulată. De asemenea, ține cont de faptul că literatura există în virtutea unui „*contract ficțional*”, tacit, între autor și cititor, acord ce prevede rolul esențial al imaginației în structurarea operei. Cu alte cuvinte, în literatură, totul este o înscenare.

Boris Tomașevski se întreaba pe bună dreptate ce sens are termenul „realist” făcând referire la mișcările literare a căror artă poetică se articulează pe ideea motivării realiste a procedeelelor artistice. Permanentă înnoire a convențiilor și faptul că materialul realist în sine nu reprezintă o construcție artistică atâta timp cât impune utilizarea unui sistem rigid de procedee de construcție, se constituie într-o explicație a transformării realismului în șabloane ale istoriei literare.

Analizând acest concept, Renée Wellek distinge dintre un realism etern, tipologic, caracterizat prin fidelitatea față de natură și predominanța conceptului de imitație, respectiv prin realismul istoric ce domină literatura unei epoci anume, avertizând asupra „capcanelor realismului”.

Ceea ce postmodernismul respinge în mod constant este între altele tentativa poeticii moderniste de a impune existența unor universuri distincte: lumea, în sensul realității, și arta. Astfel, definitoriu pentru postmodernism este asediul ficțiunii asupra vieții cotidiene ce determină modificarea structurală a realului în orice clipă. Această neobosită transpunere în cuvinte a evenimentelor trăite face din omul comun un potențial personaj. Mai mult sau mai puțin decât scriitorul, omul „cotidian” trăiește și el spaima paroxistă de a descoperi alteritatea multiplă a propriei individualități.

În ceea ce privește *imaginarul* și funcția lui esențială în procesul de creație, Jean Burgos îl analizează printr-o critică expresivă, astfel: „Imaginarul este cea răscruce în care se întretaie pulsioni izvorând din lumea lăuntrică și presiuni impuse de mediul exterior; iar imaginea, acest activator al imaginarului se

singularizează atât prin complexitatea, cât și prin dinamismul ei, ceea ce o caracterizează însă în primul rând este plasticitatea,” (Burgos, 2003: 45).

Imaginea, prin atributele spontaneității, imediatului și instantului, pe care nu reușește să le pună suficient în valoare, va actualiza *imaginea*, îl va concretiza, delimitându-l în cadre(*frame*), colorându-l, reanimându-i forțele, reînnoindu-i-le, însă, oricât de mare i-ar fi rolul, se poate întâmpla ca, în funcționarea ei normală – cvasi-fiziologică –, imaginea să nu cunoască alt spațiu decât cel al *imaginea*, pe care îl activează. De aceea, *imaginea* apare destinată înscriserii dinamice în modalitățile de structurare și de ocupare ale unui spațiu al *imaginea*, pe care nu poate să-l modifice și îi acordă astfel primatul fundamental.

În *Strategiile fatale*(1996), Jean Baudrillard face o distincție clară între imaginar și hiperreal: „Realul nu se retrage în folosul imaginarii, el se retrage în folosul a ceea ce este mai real decât realul: hiperrealul. Mai adevărat decât adevăratul este simularea.” (1996: 15).

Cultura postmodernă emite un mesaj cel puțin straniu: realul a dispărut și nici iluzia nu mai este posibilă. Cum imaginea a înlocuit realitatea pe care ar trebui să o reflecte, realul și imaginarii devin aproape imposibil de definit. Ficțiunea este confundată cu faptul, iar imaginație nu mai înseamnă un centru creator de sensuri, ci o oscilație lipsită de referință și rațiune, la fel cum și naturalul încetează să mai existe. Jean Baudrillard spune că: „A existat mai înainte o clasă specială de obiecte alegorice și puțin diabolice: oglinzile, imaginile, operele de artă simulate, dar transparente, manifeste ce aveau stilul lor. Și plăcerea consta în a descoperi naturalul în ceea ce era artificial și contrafăcut. Astăzi, când realul și imaginarii se confundă în aceeași totalitate operațională, fascinația estetică este peste tot: este percepția subliminală, trucajul, montajul, scenariul.”(trad.n.)(Baudrillard, 1976: 116)

Deoarece cultura occidentală este subordonată *imaginii*, totul poate fi transformat într-o uriașă bandă lectorială, în care realitatea se confundă cu propria imagine, nemaiconstituind semnul puterii, ci doar un scenariu. În acest context, postmodernismul are drept referință moartea iminentă a imaginației, raportul real/imaginar fiind pur și simplu ignorat.

1. Registre discursive: personaj, narator, naratar

Pentru un cititor consecvent al prozei postmoderniste, predilecția autorilor pentru *descriptiv* – atunci când nu se optează pentru dialog – nu poate fi ignorată și nici considerată accidentală sau lipsită de fundament teoretic. Început odată cu Proust, prin ștergerea treptată a „*frontierei*” între descriere și narațiune și consfințit de reprezentanții Noului Roman Francez, declinul narațiunii – acest mod al reprezentării literare – ar putea părea definitiv. Dar, cum *orice descriere*

presupune un sistem narativ, fie el eliptic sau perturbat, a vorbi despre dispariția narațiunii ar fi echivalent cu a neglija raportul de complementaritate dintre aceste două tipuri structurale de organizare textuală.

Strâns legat de evoluția structurii narative, personajul literar este supus și el unor modificări substanțiale. Dacă Alain Robbe-Grillet considera că: „romanul care conține personaje aparține cu adevărat trecutului” (apud Mușat, 2008), denunțând psihologia ca element artificial și arbitrar al viziunii auctoriale, pentru Nathalie Sarraute nu există nicio legătură directă între identitatea personajului și regulile de constituire a unei narațiuni. Identitatea personajului și cea a autorului se estompează sub presiunea limbajului, privit ca singura sursă a textului. Triumful impersonalității moderniste, al retragerii definitive a autorului în toate ipostazele sale din operă îmi pare evident în romanele acestor scriitori francezi.

În replică, postmodernismul redescoperă interesul pentru problematica persoanei, pentru entitatea multiplă și contradictorie care este eul. Putem spune chiar că avem de-a face cu o revenire în forță a acestuia, sub diverse forme, în majoritatea operelor postmoderne. Indeterminarea este astfel atât efectul imploziei eului auctorial, cât și reflexul unei intertextualități amplificate de multitudinea relațiilor pe care diversele ipostaze ale eului le stabilesc cu alte lumi/ texte.

Predilecția pentru descriere nu este motivată polemic, prin raportarea la „*modele celebre*”, ci dictată de necesități pragmatice: dincolo de evidenta deschidere descriptivă, există avantajul cert al unității *poiesis*-ului și *mimesis*-ului pe de o parte, respectiv al coexistenței structurilor lirice și epice, pe de altă parte.

Situată în diacronie, narațiunea implică existența unor structuri temporale și tematice care impun un anumit comportament de lectură, efect al „tiraniei” poveștii. Prin contrast, descrierea înseamnă anularea principiului succesiunii, având ca rezultat imediat mobilitatea evidentă a elementelor care o compun: ordinea acestora este aleatorie, importante fiind relațiile care se stabilesc în interiorul sistemului, eminentamente sincronice. Opțiunea pentru descriere face din personaj efectul unui echivalent al unei denumiri expansive.

Personajul postmodern moștenește din natura-scenariu a epocii baroce pasiunea pentru teatral și succesive metamorfoze și anamorfoze. Comentând operele arhitectonice ale arhitectului Bernini din epoca de glorie a barocului italian, Giovanni Careri vorbea despre o estetică a eterogenului și a trecerii care reflectă de fapt despre: „o estetică a eterogenului ce reflectă de fapt un regim al reprezentării în care sensibilitatea și intelectul sunt mișcate de pasiuni, avându-și modelul în trupul omenesc.” (în Villari, 2000: 314)

Pluralismul universului se răsfrânge și asupra individului, poziționat la intersecția unor euri și povești multiple. Situația în care personajul își descoperă alteritatea cu surprinderea și teama cu care Gregor Samsa ia act de strania lui metamorfoză este frecventă în proza postmodernă. În același stil, naratorul din

Rem și *Gemenii*, de Mircea Cărtărescu, se imaginează în postura unui păianjen la pândă, ce-și urmărește prada cu o nedisimulată voluptate, țesându-și pânza, textura, textul: „... *având în vedere că eu chiar sunt această insectă.*”

În *Rem*, metamorfoza s-a produs deja, iar păianjenul-narator își mărturisește înfrigurarea cu care își așteaptă victimele-personaje. Ubicuitatea este trăsătura lui definitorie: „Îmi întind labele transparente prin cameră. Tremur de poftă, de așteptare. Pândesc la geam, apoi, cu agilitate, sar la ușă. Mă strecor printre cărți lăsându-mi în afară doar cângile de pe care picură veninul ...”

Confuzia dintre personaje și narator este amplificată de intervențiile autorului în text – când ca personaj ale cărei acțiuni sunt înregistrate și narate de o altă voce, când ca narator omniscient sau ca sine însuși. Impactul eului, ipostaza exterioară a sa pun în evidență echivocitatea identității: „*eu însumi*” perceput și reprezentat ca multiplicitate.

1.1. Omnisciențe inedite. *Rem*

După cum am remarcat, în *Rem*, jocul alternării naratorilor și martorilor se amplifică. Naratorul-păianjen, ce apare și în *Gemenii*, este o „modalitate de parodiare a omniscienței și omnipotenței autorului tradițional” (Mușat, 2008) narator ce devine și el spectator/ auditor la narațiunea lui Vali, tânărul care călătorește cu autobuzul spre Dămăroaia, unde locuiește iubita lui, Nana Svetlana, care îi va povesti o întâmplare din copilărie. La rândul ei, Nana devine martor al poveștii lui Egor, iar în centrul întregii narațiuni se află însuși autorul, la care se ajunge în final, închizându-se cercul: „*Rem* e un capitol gândit pe sistemul undelor concentrice. Cercul cel mai larg aparține naratorului-păianjen, cercul ultim, Autorului, instanță integrată aici în cercul prozei”.

Distanța dintre Mircea Cărtărescu - scriitorul și personajele sale este insignifiantă. Cufundat în subteranele ființei, în labirinturi lăuntrice, autorul se repliază asupra lui însuși. Trecerea de la o voce la alta se face pe nesimțite și impresia este aceea a polifoniei; păianjenul se cufundă în corpul lui Vali : „ Mă grăbesc să-mi fac loc pe sub pielea lui, să înot în sângele lui, prin artere din ce în ce mai largi, printre ostroavele hematiilor, a leucocitelor, până ajung, odată cu toate mările și aluviunile lumii, în delta imensă a creierului său, unde mă culcușesc confortabil, strângându-mi ghiarele pe lângă corp (...) fir-ar să fie, neroada asta nu putea să urce decât cu papornița în mașină și să mi-o proptească sub picioare. Noroc că la a doua cobor. E prea departe, trebuie să merg, pe gerul ăsta, în condițiile astea mizerabile, până la capătul pământului. Și n-am chef să mă îmbolnăvesc doar ca să par în fața ei irezistibil. (...). Junele tânăr care cugeta astfel, închizând când un ochi, când altul, se dă jos din autobuz în bezna cartierului din Dămăroaia și o ia agale spre pătrățelele slab luminate ale blocurilor.” (Cărtărescu, *Nostalgia*: 2000)

1.2. Ambiguitățile narațiunii la persoana a doua

Preferința romancierilor, preferința postmodernilor și, prin extensie, și a lui Cărtărescu, pentru persoana a doua singular în locul persoanei a treia, reprezintă detaliul lingvistic ce trădează prezența unui trup vorbitor, oral, gestual și, în plus, caracterul mediat dialogic al discursului românesc. Ambiguitatea referențială a persoanei a doua este elementul inedit și stimulator în opera lui Cărtărescu și dă o atemporalitate discursului, presupunând totdeauna o prezență, saturată de relativismul persoanei întâi singular, acest „tu” fiind semnul distinctiv al dialogului intratextual. Este un *tu* nedefinit și ambiguu ce implică absența unui eu narant explicit dar care nu împiedică natura dialogică a textului pentru că, dincolo de marginile personajului și al naratorului și al naratarului, ei se constituie în personalități de graniță, ființă de hârtie. Acest proces, des întâlnit în romanul postmodernist în care distincțiile clasice autor-narator-personaje nu mai funcționează, dorește crearea unei permanente ambiguități din perspectiva căreia Autorul nu mai este *un dincolo* al textului, cât *un dincoace* al frazelor și stărilor pe care opera sa le conține.

2. Stările scriiturii și ale autorului. *Travestiul – Gemenii/ Travesti*

Nuvela *Gemenii* o putem considera ca fiind nucleul germinativ al romanului scris ulterior de către Cărtărescu ce reia aceeași noțiune provocatoare a măștii, a travestiului, născută de un continuu vid interior resimțit de autor. Criza eului este resimțită ca o criză a maturității, provocată de distanța dintre vârsta biologică și cea lăuntrică. Succesivele retrageri în tăcere și tentativele repetate de autodistrugere ale autorului își găsesc liniștea doar în scris.

Tema scrisului ca modalitate de exorcizare a fantasmelor se regăsește constant la Mircea Cărtărescu. Figura centrală a operei sale prozastice este creatorul într-o multitudine de ipostaze: de la Dumnezeu creștin, creator absolut, la Copilul/ Adolescentul a cărui imaginație are puterea de a da naștere unor lumi fantastice, apoi la Îndrăgostitul care, prin forța iubirii sale, mișcă soarele și luna, are puterea de a modifica alcătuirea ființelor cu care intră în contact, a lumii terestre și a spațiilor cosmice, până la Autori, o fragilă ființă de hârtie, varianta a Divinității, și dublul său textual.

Asemeni lui Dionis-Dan din *Sărmanul Dionis*, al lui Eminescu, naratorul postmodern din *Travesti* are revelația identității transcendente, fără ca această descoperire să aibă consecințele dramatice pe care le are asupra personajului eminescian, eminent romantic. Ceea ce pentru Dionis era echivalent cu comiterea hybrisului, pentru personajul narator din *Travesti* devine un gest reflex ce șterge diferența dintre uman și divin, confirmând puterea imaginației auctoriale. „Eram bolnav de dorul de a deveni Dumnezeu.” - mărturisește același personaj din

Travesti, nerăbdător să creeze o lume perfectă, cartea, care să se substituie propriei vieți. În întreaga operă Mircea Cărtărescu continuă de altfel să se autodevoveze alternând deseori monoton „nefericirea exaltată cu depresiunea fericită.”

Ca marele păianjen din *Travesti* - figură emblematică -, scriitorul Cărtărescu își țese îndelung pânza textuală pentru a prinde în ea nu doar însemnele lumii exterioare și ale celei lăuntrice, ci mai ales urmele unor lumi posibile, nu doar imagini sau idei, ci și trăiri, mai ales emoții, pe care are forța să le transforme ulterior în viziuni. Gestul reflex al oglindirii, ce apare mai întâi în *Gemenii* și apoi în *Travesti*, nu e lipsit de surprize. De fiecare dată, oglinda trimite înapoi imaginea neliniștitoare a unui dublu, mereu altul, un alter ego „fără pată și fără prihană” cum este Victor, adolescentul din *Travesti*, sau dimpotrivă, tulburător și maculat ființă înspăimântătoare, cu o consistență spectrală, ipostază feminină (ca în *Gemenii*) a unei entități androgine.

3. „Moartea autorului”

O caracteristică a scriiturii postmoderne este aceea a operei ce-și „reneagă” autorul, lipsa acestuia dând naștere la o diminuare a forței legitimizează și a autorității acestuia. Se produce astfel o deconstrucție a cultului creatorului și al geniului, dezvoltat în modernism, deconstrucție ce vizează de altfel multe alte concepte folosite de aceștia.

În postmodernism, se consideră că textul conține în sine o serie de presupoziii care depășesc intenția inițială a autorului, la fel cum, de exemplu, efecte stilistice pe care de obicei le atribuim genialității scriitorului pot fi consecințe ale înseși limbii folosite. Astfel: „Textul «se face pe sine» și, prin intermediul autoreflexivității limbajului, își creează sensurile la intersecția cu celelalte texte” (Grădinaru, 2010: 181).

Jaques Derrida consideră această situație ca „eliberatoare” (1998: 390), iar Roland Barthes celebrează intrarea într-o epocă a „libertății voioase” (1987: 127) Tendința generală este aceea de a diminua pe cât posibil rolul demiurgic al autorului, tendință care merge până la a proclama dispariția eului auctorial ca și „cauză” a scriiturii. În felul acesta, se ajunge la ideea că textul se scrie singur sau, cu alte cuvinte, la un concept de „scriitură a-cauzală” concept pe care Jean Louis-Baudry îl definește după cum urmează: „Din această perspectivă, subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, scriitorul, o dată cu el. Scriitura nu reprezintă creația unui individ izolat: ea nu poate fi considerată ca o proprietate a sa (...). astfel, ajungem să definim o scriitură a-cauzală, caracterizată mai întâi prin dispariția unui semnificat care i-ar fi în același timp și origine și scop.” (Baudry, în *Pentru o teorie a textului*, 1980: 238).

Roland Barthes declară independența textului literar și „imunitatea” acestuia în fața sensurilor impuse de cititor; de unde rezultă și meritul de a fi

explicat în mod clar sintagma „*moartea autorului*”, care se referă la degradarea *instituției* reprezentate de el.

În jocul postmodern, se mai poate vedea în scriitor un agent provocator și chiar manipulator al receptorului, dar în condiții textuale bine definite. Caracterul contradictoriu al postmodernismului este încă o dată revelat prin intermediul acestor decupaje conceptuale. Simultan cu „*decuparea fastuoasă*” a autorității și a gândirii centrate se reînnoiește, la un alt nivel și sub o altă formă, un interes subteran pentru acestea.

Acesta e și cazul prozei lui Mircea Cărtărescu care pendulează între anularea și, în același timp, paradoxal, divinizarea Autorului. Egor, personajul din *Rem*, e una din vocile ascunse ale omului și autorului Cărtărescu, voce prin care își confesează aspirația către găsierea stării de potențialitate absolută, de omnisciență și omnipotență ca scriitor și Creator. În același timp, fidel poeziei postmoderne, el se autodevotă pentru a (se) renaște.

Contradictoriu și neliniștit, animat simultan de iubire de sine și aversiune față de propria persoană, hipersensibil și, de aceea, extrem de vulnerabil, disecându-și cu nedisimulată voluptate victoriile, precum și înfrângerile, Mircea Cărtărescu e un om al contrariilor.

3.1. Corp și corporalitate

Acest *pattern* corporal se regăsește, ca un ecou literar, în fastuoasele descrieri onirico-fanteziste din *Nostalgia* și *Orbitor* ale lui Mircea Cărtărescu. Insistența, cu care se revine, în textul postmodernist, la descrieri ale corpului uman, pune în lumină corelarea personajului cu spațiul, ca și rolul fundamental pe care trupul-senzor îl are în percepția și în constituirea universului.

„Spațiul e paradisul, timpul este infernul”, scrie Cărtărescu în *Orbitor*, atribuind astfel spațiului și implicit privirii care îl traversează un statut privilegiat. Prin urmare, în proza postmodernă, spațiul este perceput el însuși ca text, pagină tipărită, alcătuit dintr-o multitudine de trasee ce se intersectează, dobândind astfel profunzime.

Confruntată cu masiva derealizare a omului, literatura postmodernă, este marcată de obsesia corporalității pierdute, sub forma autoficțiunii sau a heterotopiei sau distopiei.

Roland Barthes, în *Plăcerea textului*(2006), se întreabă dacă „textul are o formă umană”, dacă nu cumva el este o anagramă a corpului (autorului, personajelor), cu atât mai mult cu cât, neputându-se percepe pe sine însuși din afară, din cauza corpului, omul este condamnat la... imaginar. Această căutare a corporalității o regăsim în *Nostalgia*, am putea spune programatic. Textul, textura, țesătura par să se confunde, menite să acopere și să disimuleze deopotrivă corpul fizic și cel literal al protagoniștilor.

Prin intermediul oglinzii (*Gemenii*), diferența dintre trupul concret și reflectarea sa dispare, iar dubla metamorfoză corporală se produce tot sub semnul oglinzii. O căutare a unui trup fără trup, a unei corporalități în același timp materiale și lipsite de materialitate organică a corpului fizic urmăresc prozatorii postmoderni. Ipostaze ale unui tip de ficțiune autogenerativă, trupul ca text și textul ca trup sunt teme recurente.

Nostalgia și *Orbitor* sunt tot atâtea manifestări ale sinelui din care textul se țese și capătă substanță. Legată indisolubil de dialectica prezență - absență, descoperirea trupului în literatură pune problema reprezentării. Raportul conflictual dintre trupca „*factor perturbator*”, ca element al dezordinii, și literă, ca purtătoare de echilibru, de consecvență, de stabilitate, determină o tensiune ce declanșează „*mașina textuală*” care circulă în intertextul dintre viață și operă. Textul este așadar o astfel de imagine, un simulacru scriptural al materialității corporale, printre rândurile căruia figura autorului se lasă programatic întrevăzută. Abordată din punctul de vedere al fascinației pe care transformarea trupului în literă o exercită asupra scriitorului postmodern, tema corporalității își dezvăluie nebănuite adâncimi.

Pentru Mircea Cărtărescu, a vedea lumea înseamnă a-i inventa consistența materială pornind de la senzațiile propriului corp: „Nu suntem asemenea orbului din naștere, ci aceuia care și-a pierdut vederea în copilărie, și care uneori visează lucruri de neconceput: imagini și culori, contururi și umbre, buze, ochi, o mână pe care, însă nu le mai recunoaște decât ca pe niște emoții evanescente, ca pe o presimțire plină de îndoială: că odată va mai vedea, și nu doar cu ochii, ci cu toată pielea corpului său, și nu doar cu pielea, ci cu viscerele deopotrivă, cu venele și cu arterele, cu traheea și cu esofagul, cu oasele bazinului și cu glandele endocrine, cu sângele și cu saliva, și cu moscul din respirația lui”.

La rândul ei, memoria este depozitarea unor trupuri pierdute de-a lungul timpului, dar niciodată uitate, iar recuperarea lor implică, inevitabil, intervenția imaginației. O strânsă legătură se stabilește între a vedea, a-și aminti și a imagina, actul scrierii fiind sinteza acestor trei acțiuni: „Carne metafizică, omogenă și fără fibre”, trecutul este „corpul de timp și reverie al vieții noastre” și orice încercare de a-l recupera este și o tentativă de regăsire a corporalității”.

Concluzii

În proza cărtăresciană, autorul și personajul său stau de o parte și de alta a oglinzii textuale care funcționează asemenea unui fascinant caleidoscop: la fiecare răsucire, imaginea se schimbă, piesele *puzzle*-ului se reorganizează, alcătuind geografii imaginare funambulești, izbucnite de multe ori în plin realism al descrierilor. Niciodată gestul reflex al oglinzirii nu este lipsit de surprize; de fiecare dată oglinda trimite înapoi imaginea neliniștitoare a unui dublu, mereu

altul, „închis” în faldurile sale tulburi , un *alter ego* „fără pată și fără prihană”- cum e Victor din *Travesti*, sau, dimpotrivă, tulburător și maculat, ființă înspăimântătoare, cu o consistență spectrală, ipostază feminină (ca în *Gemenii*) a unei entități androgine.

Abundența formelor dublului în proza lui Mircea Cărtărescu trimite, din nou, la tematica romantismului, la autori precum Hoffman, Poe, Eminescu sau Jean Paul – al cărui erou, tot un Victor, este preocupat încă din copilărie – asemenea personajului omonim al lui Cărtărescu - de realitatea dedublării.

Mărturisită repetat, atât în *Jurnal*, cât și în romanele *Nostalgia*, *Travesti* și *Orbitor*, identificarea totală cu propriul text – de data asta un dublu tipografic – consemnează distanța conștient asumată a prozatorului față de poetica romantică. Astfel afirmația „*sunt totuna cu textul care mi s-a lipit de corp și mă înveninează*” (asemenea celebrei cămăși a lui Nessus) devine leit-motivul care definește atât confesiunea, cât și ficțiunea cărtăresciană.

Bibliografie:

Bibliografie de autor: Mircea Cărtărescu

Nostalgia, Editura Humanitas, București, 1993.

Travesti, Editura Humanitas, București, 1994.

Orbitor. Aripa stângă, Editura Humanitas, București, 1996.

Orbitor. Corpul, Editura Humanitas, București, 2002.

Orbitor. Aripa dreaptă, Editura Humanitas, București, 2007.

Jurnal I, 1990-1996, Editura Humanitas, București, 2001.

Jurnal II, 1997-2003, Editura Humanitas, București, 2005.

Bibliografie critică:

Barthes, *Romanul scriiturii. Antologie*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu Ed. Univers, 1987.

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, traducere din franceză de Marian Papahagi (*Plăcerea textului*) și Sorina Dănăilă (*Roland Barthes despre Roland Barthes, Lecția*), Ed. Cartier, 2006.

Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoie, Ed. Polirom, 1996.

Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Editions Gallimard, Paris, 1976.

Baudry, Jean Louis, „Scriitură, ficțiune, ideologie”, în *Pentru o teorie a textului*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, Ed. Univers, 1980.

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Ed. Aula, 2000.

Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, traducere de Anca Popescu, Ed. Univers, 2003.

Jacques Derrida, *Scritura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, Ed. Univers, 1998.

Grădinaru, Camelia. *Discursul filozofic postmodern*, Ed. Institutul European, 2010.

Hassan, Ihab, „Pluralism in Postmodern perspective”, în *Critical Inquiry*, vol.12, 1986.

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, ediția a II-a , Ed. Cartea Românească, 2008.

Popovici, Vasile, „De ce mi-a plăcut *Nostalgia*”, în *Orizont*, nr.1, 1998.

Giovanni Careri, „Artistul” în *Omul baroc*, coord. Rosario Villari, traducere de Dragoș Cojocaru, Polirom, Iași, 2000.

ANAPHORA ISSUE IN MEDICAL DISCOURSE

Doina Butiurca

Assoc. Prof., PhD., Hab. Dr., Faculty of Technical Sciences and Humanities of Târgu Mureș, Sapientia University of Cluj-Napoca

Abstract: The assertion from which we start our study is that in the last decades the anaphor has been defined relatively homogeneously from one researcher to another, from two perspectives: a. The syntactical-semantic perspective; and b. The rhetorical perspective - in the linguistics of the text, cultivated in pragmatics, in cognitive sciences, etc. We approach the anaphor in our research, from a syntactical-semantic perspective, as a semantic relation between two linguistic elements, in which the element with subsequent occurrence in the speech does not have a stand-alone meaning, being interpreted by reference to the antecedent. The objective of the research is to analyze the anaphora in the medical discourse. The descriptive-linguistic, analytical and contrastive methods are used in the research. One of the main conclusions is that in the medical discourse, the typology, the ways of accomplishing the anaphora, according to the criterion of referential continuity, are particularly complex.

Keywords: anaphora, antecedent, medical discourse, referential, syntactical-semantic.

0. Premise teoretice

În ultimele decenii, anafora a fost definită relativ omogen, de la un cercetător la altul. Două sunt perspectivele de abordare teoretică: a. perspectiva sintactico-semantico și b. perspectiva retorică – în lingvistica textului, cultivată în pragmatică, în științele cognitive etc. Din perspectivă retorică, anafora este o figură sintactico-semantico realizată ”prin repetarea unui cuvânt/ grup de cuvinte la începutul unor fragmente succesive de enunț, ”(DSL 2005 : 46)

Sub aspect semantico-sintactic, anafora este definită ca fiind un ”fenomen constând în reluarea printr-un substitut (sau anaforic) a unui termen plin referențial, exprimat anterior, numit antecedent”(DSL 2005 : 45). Anafora ”este relația dintre două elemente lingvistice, în care cel care apare ulterior în discurs (numit anaforic) nu are un sens de sine stătător, ci este interpretat semantico-referențial prin raportare la elementul deja apărut (antecedent sau sursă) ; anaforicul preia (parțial sau total) valoarea referențială sau sensul contextual al

antecedentului” (Rodica Zafiu 2005 : 656). Rodica Zafiu menționa faptul că ”Anafora poate fi descrisă ca o relație semantică între două elemente lingvistice, în care elementul cu apariție ulterioară în discurs (numit anaforic) nu are un sens de sine stătător, ci este interpretat prin raportare la cel deja apărut (antecedent sau sursă)”(Rodica Zafiu, 2004 : 239). Jean-Claude Milner (1982) observa faptul că trăsătura fundamentală a anaforei este lipsa de autoimie referențială. Lingvistul francez realizează diferența necesară dintre ”referința actuală” (desemnează referentul termenului) și ”referința virtuală”(desemnează semnificația lexicală). În concepția lui Jacques Moeschler & Anne Reboul, termenii utilizați pentru referința anaforică se caracterizează prin ”capacitatea de a fi slab saturați semantic” (Jacques Moeschler & Anne Reboul 199: 329), saturarea semantică fiind caracteristică doar ”referinței virtuale”. Suplimentul de informație al anaforei este întotdeauna asigurat de antecedentul dintr-un context lingvistic. Referința anaforică este de natură lingvistică.

Sub aspect sintactico-semantic, anafora este considerată: 1. clasă de cuvinte care nu au o referință proprie - dintre care pronumele și adverbele pronominale ; 2. termen specializat prin care sunt desemnate construcții nominale ”care își procură referința prin legare” de un nominal (antecedent), adică printr-un fenomen de coreferențialitate cu antecedentul.

Cercetarea noastră propune un studiu aplicativ al anaforei ca fenomen sintactico-semantic, în discursul medical.

1. *Continuitate referențială în discursul medical*

Una dintre modalitățile de realizare a continuității unei proiecții semantice discursive este raportul de coreferențialitate. Orice relație anaforică implică existența unui antecedent (sau sursă semantică)- un element ”plin referențial”- și a unui anaforic – un substitut, prin intermediul căruia locutorul reia antecedentul. În enunțul ”Prima descriere....se datorează lui Charles Etienne și lui Ettiene de la Riviere, *care* au publicat...”, anafora este legată, strict determinată sintactic, aflată în raporturi de subordonare în frază. Pronumele relativ (*care*) este incapabil să își determine prin el însuși, ”referința actuală”, fiind constrâns la nivel funcțional, de reguli gramaticale de coreferențialitate, așa cum se poate deduce și din alte exemple:

”Medicamentele *care* cresc pH-ul gastric cresc și riscul pneumoniei nosocomiale...”(Manual...2015 :188). Contextul lingvistic oferă suplimentul de informație (Jacques Moeschler, Anne Reboul 1999) sub forma antecedentului (”medicamentele”), un termen referențial autonom, legat de anaforic printr-o dublă relație - de coreferință și reluare. Antecedentul împrumută referința sa virtuală elementului anaforic, anafora dobândind astfel, o ”referință actuală” (Milner 1989). În enunțul dat, coreferențialitatea se stabilește în mod non-ambiguu cu nominalul (”medicamentele”) care precedă relativa, fiind complinit de aceasta.

Așa cum se poate deduce din exemplele date, reluarea este fundamentală în realizarea anaforei, chiar dacă între antecedent (un termen cu autonomie referențială) și expresia anaforică (un termen lipsit de autonomie referențială) se stabilește o ”relație de asimetrie”. Analizată din perspectiva lingvisticii generative, reluarea este un tip de relație sintactică – chiar dacă unii cercetători nu susțin acest punct de vedere (v. Jacques Moeschler, Anne Reboul 1999). În majoritatea exemplurilor luate spre analiză, antecedentul și expresia anaforică aparțin aceleiași fraze.

Și problema coreferinței pare să ridice numeroase dificultăți dintre care Moeschler, Anne Reboul (idem) semnaleză: ”deși coreferința actuală se realizează frecvent în relația anaforică, totuși ea nu este esențială; rolul principal revine coreferinței virtuale din cauza dependenței termenului neautonom referențial, față de termenul autonom din punct de vedere referențial, care îi asigură, indirect, posesia unei referințe actuale. De aceea suntem tentați să spunem că, în definitiv, ceea ce caracterizează anafora este pur și simplu relația de coreferință virtuală.”(Jacques Moeschler, Anne Reboul 1999: 335)

2. *Anafora și antecedent*

În discursul medical din ramura chirurgie, anafora este de natură referențială, trimitând de regulă, la un referent bine individualizat. Este asigurată astfel, continuitatea și coerența discursului. Relații anaforice pot apărea între: entități abstracte (hexaclorofenul, antisepsia,), instrumente (foarfece, pensetă, ace), indici spațiali (autoclav, bloc operator), modalitatea (ambulator), afecțiuni care necesită intervenții chirurgicale (panariții, lipom), procese chirurgicale etc. Antecedentul poate desemna ”metode și tehnici” medicale (anestezie, incizie, excizie, ablație): ”Hemostaza este amintită începând cu literatura chineză străveche și scrierile antice europene ale erei lui Hippocrate. Ea este realizată rareori prin ligatură ... ” (Lucrări 2015 : 191). Persoanei a treia – ea – i-a fost atribuit un referent în baza antecedentului ”hemostaza”. Substantivul comun ”hemostaza” articulat cu articolul hotărât -a reprezintă un referent unic, indivizibil sub aspect conceptual (referent unic rămâne și în descrierile realizate cu respectarea liniei timpului: hemostaza în China antică, hemostaza în Grecia, hemostaza în secolul XX etc.)

În prezentarea istoriei medicinei, a rolului medicilor din Antichitatea greacă, descrierile din anafore pun accentual pe relațiile enciclopedice: ”Herophilus care a trăit în timpul domniei lui Ptolemeu în Alexandria a fost primul practician autorizat (...). El a descris meticulous arterele principale (...). Și el credea că sângele este conținut în vene...”(Lucrări 2015: 198). Relația pe care anafora o stabilește cu antecedentul în acest context are o realizare mixtă - prin pronumele relativ și pronumele personal (Herophilus....a fost. Herophilus(el) a descris....).

Legile prin care este stabilită coreferențialitatea anaforică la nivelul discursului medical sunt variabile și deosebit de complexe. Pot exista lanțuri anaforice dezvoltate pe parcursul unui capitol, subcapitol, text : ”*Pansamentele spumă* sunt manufacturate...*acestea* blochează o cantitate de lichid ; *unele* blochează...*altele* îl transformă...*Ele* sunt disponibile...*Pansamentele spumă* indică...” În exemplul dat, anafora discursivă este realizată pe întinderea unui text, prin pronume demonstrative, nehotărâte, pronume personale etc. Spre deosebire de alte tipuri de discurs (narativ, colocvial, de exemplu), discursul medical evită ambiguitatea în construirea anaforei discursive. Univocitatea referentului este marcată pur gramatical, prin concordanța (acordul) categoriilor gramaticale de gen și număr, deopotrivă la antecedent (nume de inanimat) și la expresia anaforică (*pansamentele spumă, acesatea, unele, altele, ele* mențin constant genul feminin, plural). Pentru referenții animați (v. Rodica Zafiu 2004), acordul este de natură semantică.

Din punctul de vedere al structurii antecedentului anaforei referențiale, literatura de specialitate (GALR II 20056: 658) propune câteva tipuri pe care le identificăm în discursul medical:

- a. un grup nominal: ”...sunt manufacturate sub forma unei *spume poliuretanică sau siliconice* ce absoarbe exudatul din plagă.”
- b. două sau mai multe grupuri nominale în serie// lanțuri anaforice : ”...rezultați în urma amestecului a doi componenți lichizi ce formează o *spumă moale, expandată* ce se mulează pe plagă.” ;
- c. un grup prepozițional sau adverbial cu valoare circumstanțială: *În secolul XXI când interesul pentru pregătirea preoperatorie și îngrijirea postoperatorie a devenit major*, s-au pus bazele (...); ”Sistemul de clasificare este dezvoltat în *Societatea Americană de Anestezologie unde accentul cade pe statutul...*”;
- d. un grup verbal : ”Multe medicamente *modifică mecanismele* de apărare ale organismului, *ceea ce duce la o susceptibilitate crescută la infecții.*”

Antecedentul anaforei referențiale poate fi un întreg enunț : ”*În faza precoce postoperatorie pot apărea tulburări respiratorii grave*. Comisia de specialitate cunoaște acest aspect.”

Tipologia anaforei, în funcție de criteriul continuității referențiale, este deosebit de complexă- așa cum se poate deduce din exemplele excerptate.

Anafora identității referențiale

Ne vom opri doar asupra *anaforei identității referențiale*. Este tipul de anaforă care, având ca trăsătură reluarea integrală a referentului (specific antecedentului) devine un procedeu constant în discursul medical din ramura chirurgie: ”Antiinflamatoarele nesteroidiene, deși sunt considerate mai sigure, prezintă și ele complicații specifice. Efectele *acestora...* ”.

Din perspectivă textuală, referentul– ca obiect al cunoașterii - este în permanență modificat, în măsura în care informația și evaluarea se acumulează, în evoluția enunțurilor. ”Pacient”, ”bolnav chirurgical”, ”medicamente”- sunt doar câteva dintre exemplele de continuitate referențială oferite de discursul medical. Sunt referenți ai anaforei evolutive, a căror modificare produsă pe parcursul discursului este de natură eminentă cognitivă. Rolul fundamental în cercetarea anaforei revine indicilor anaforici. Cu toate acestea, este necesar să amintim faptul că sunt numeroase situațiile în care elementul nominal intră cu antecedentii în relații de repetiție, de sinonimie, de hiponimie/ hiperonimie etc : *pacient* este sinonim cu *bolnav chirurgical*, cu *bolnav* etc. *Pacient* poate fi hiperonim pentru *pacient stabil*, *pacient instabil*, *pacient diabetic* etc. La fel, *fișă* intră în relații de sinonimie cu *foaie*, *foaie de observație* etc. *Palpare* este hiperonim pentru *palpare superficială*, *palpare profundă*. În cazul termenilor *sunet sonor*, *sunet mat*, *sunet submat* relația este de hiponimie etc.

Mijloacele de expresie ale anaforei identității referențiale sunt de natură gramaticală și lexicală. Expresiile nominale, grupurile nominale cu funcție de anafora conțin indici anaforici variați. Repetarea nominalului :”La pacient instabil hemodinamic se recomandă tromboliză... ; ...Totuși *tromboliza* are...” ;// ”Cateterele pot fi asociate cu o serie de complicații...*Complicațiile*...”(Lucrări..2015 : 187). Anafora se realizează prin reluare în sinonimie :”*Lezarea* vaselor parietale (...).*Aceste accidente* necesită...” , prin reluare în hiponim etc. Așa cum se poate vedea din exemplele date, din punctul de vedere strict gramatical al expresiilor referențiale, în discursul medical sunt identificate numeroase expresii *definite*. În acest caz, referința se realizează prin intermediul unui articol hotărât însoțit sau nu de un modificator:”Prima disecție oficială *pe care au făcut-o a fost la Universitatea din Bologna*.”; ”Descoperirea lui *William Harvey* a revoluționat anatomia”. Există *expresii demonstrative*: ”*Herophilus acesta*.”; ”Primul fir sintectic absorbabil, *cel care a fost bazat* (.....) s-a utilizat (...)” în construcții care conțin un pronume sau un adjectiv pronominal demonstrativ. Fie și numai în treacăt spus, anaforele pronominale pot funcționa ca înlocuitori absoluți ai expresiei referențiale : ”Indiferent de locul *în care* se face sutura și indiferent de materialul de sutură trebuie respectate (...)” ; ”Sunt suturi efectuate cu fire *care* se înnoadă și se secționează după fiecare trecere prin țesuturi.” Raportul dintre pronumele relative (*în care*, *care*) și antecedentii este unul de subordonare, o dependență unilaterală direcționată spre antecedent (locul, suturi). Anaforele nu funcționează ca substitute absolute ale expresiei antecedentului, înlocuirea acestora ducând la apariția unor construcții cel puțin ilogice (Indiferent de locul *în locul* (pentru *în care*)//Sunt suturi efectuate cu fire *firele* (pentru *care*) se înnoadă etc).

O primă concluzie care se desprinde este că în discursul medical, tipologia, modalitățile de realizare ale anaforei, în funcție de criteriul continuității referențiale sunt deosebit de complexe, necesitând studii aprofundate.

BIBLIOGRAPHY

Surse

***DEP 1999: Jacques Moeschler, Anne Reboul, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*,

traducere Elena Dragoș, Ligia Florea, Ștefan Oltean, Echinox, Cluj, 1999.

***DM 2007: Valeriu Rusu, *Dicționar medical*, Editura Medicală, București 2007.

***DSL 2005 : *Dicționar de Științe ale limbii*, Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu – Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, Editura Nemira, București.

***GLAR II – *Gramatica Academiei Române*, Editura Academiei Române, București, 2005.

****Lucrări practice de propedeutică chirurgicală*, Editura University Press, Târgu-Mureș 2015.

Referințe de specialitate

Ducrot, Schaeffer: Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Editions du Seuil 1972, 1995; Editura Babei pentru versiunea românească a lucrării 1996.

Jean-Claude Milner, *Ordres et rasons de langue*, Seuil, 1982.

Zafiu 2004: Rodica Zafiu, *Observații asupra anaforei în limba română actuală*, în Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Tradiție și inovație în studiul limbii române*, București, EUB, 2004, 239-252.

ON PUNCTUATION MARKS AND THE IMPORTANCE OF ADEQUATE TEACHING

Maria-Laura Rus

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: We focused in this paper on the importance of punctuation marks and its teaching methods in Romanian language, underlining those cases when incorrect punctuation can even change the whole meaning of a sentence. We also illustrate some situations of incorrect use of comma and exclamation mark and we suggest some possible solutions to the problem of incorrect punctuation such as revision lessons, more applications on different texts, tests.

Keywords: punctuation mark, rules, theory, practice

Exprimarea corectă, în oricare dintre formele ei, orală sau scrisă, reprezintă o trăsătură definitorie a profilului spiritual al oricărei persoane instruite. Ea se realizează în primul rând și în mod categoric prin școală.

În primii ani de școală, în ciclul primar, deprinderile ortografice, ortoepice și de punctuație se însușesc concomitent cu învățarea scrisului și a cititului, având o mai slabă fundamentare teoretică (explicabilă, de altfel, la această vârstă), multe limitându-se la explicații și rezolvări situaționale. Spre finalul ciclului primar și continuând cu ciclul gimnazial sfera cunoștințelor teoretice de limbă se poate lărgi, acordându-se importanța cuvenită procesului de abstractizare. Exercițiul este modalitatea principală de formare a deprinderilor de exprimare corectă, utilizatorii limbii fiind puși în situația de a observa ce este general și caracteristic pentru limbă. În timp ce la clasele a II-a – a IV-a motivările ortografice au un caracter limitat, rezumându-se, cu unele excepții, la nivelul fonetic al limbii, la ciclul gimnazial prin ele se verifică înțelegerea cunoștințelor predate și se asigură însușirea conștientă a ortogramelor.

Punctuația are un rol însemnat în înțelegerea corectă a unui text scris. Ea îl ajută pe cititor să desprindă sensul corect al celor comunicate în scris, iar uneori devine element indispensabil pentru această înțelegere. Astfel de exemple în care punctuația are un rol decisiv în decodarea corectă a unui text nu sunt puține, ele apărând încă din antichitate. Se știe că Pitia, preoteasa oracolului grecesc din Delphi, făcea precizări ambigue, al căror sens se schimba total în funcție de

punctuație. Un exemplu cunoscut în acest sens este cel al soldatului care urma să participe la o luptă și căruia i se spune: „Vei merge te vei întoarce nu vei muri”. Situația poate fi interpretată în moduri diferite în funcție de punctuație. În cazul aplicării punctelor: „Vei merge. Te vei întoarce. Nu vei muri.”, se obține o precizare favorabilă. La fel se va întâmpla în cazul înlocuirii primelor două puncte cu virgule („Vei merge, te vei întoarce, nu vei muri.”). Avem, în schimb, o cu totul altă precizare, una exact opusă, în cazul unei punctuații de tipul următor: „Vei merge. Te vei întoarce? Nu. Vei muri!”. Un alt exemplu, mult mai comun, ar fi cel referitor la importanța unei virgule: prezența sau absența ei creează două interpretări opuse, generând diferențe majore și la nivel sintactic: „Tudor începe sesiunea de examene.”, respectiv „Tudor, începe sesiunea de examene!”¹ (substantivul propriu va apărea în calitate de subiect în primul exemplu, în timp ce în al doilea exemplu el nu intră în relație cu vreun regent, ca atare neavând funcție sintactică, ci doar limitându-se la a exprima cazul vocativ).

Școala are mijloacele necesare de a realiza atât cunoașterea și practicarea unei punctuații corecte, cât și capacitatea de interpretare a punctuației prin lectura orală adecvată și prin înțelegerea valorilor realizate cu ajutorul acesteia. Există o tradiție valoroasă a școlii românești în transmiterea normelor de punctuație corectă. Ne putem aminti în acest context de mărturisirile lui I.L. Caragiale și M. Sadoveanu. Caragiale afirma că la lecțiile de gramatică ale învățătorului său, Basile Drăgoșescu, era de neconceput „să nu fi pus virgulele și celelalte semne la locul cuvenit”. De altfel, scrupulozitatea marelui dramaturg pentru respectarea punctuației i-a adus porecla de „Moș Virgulă”. Sadoveanu scrie și el: „Domnul Busuioc a izbândit să mă intereseze într-un domeniu în aparență arid: gramatica. Am avut și pentru această disciplină un interes mare: am ajuns în anul din urmă al școlii primare din Pașcani să clarific cele mai încâlcite fraze, desfăcându-le în elemente simple, ceea ce mi-a lămurit încă de atunci punctuația”².

Manualele școlare tratează problemele de ortografie și punctuație în mod corespunzător, pentru fiecare parte de vorbire și unitate sintactică. Nu lipsesc nici exercițiile menite să formeze și să consolideze deprinderile de scriere corectă, de utilizare adecvată a punctuației. Cu toate acestea, elevii întâmpină dificultăți în folosirea și explicarea punctuației, situație care continuă, din nefericire, și la nivel liceal, ba chiar universitar.

Cauzele acestui fenomen sunt multiple. Ele rezultă și din insuficientul caracter practic-aplicativ al predării gramaticii în școală. Se acordă prea mult timp, spațiu și efort problemelor teoretice, uneori nu atât de semnificative, în dauna celor de ordin practic. În al doilea rând, nici elevii nu sunt conștientizați asupra

¹Substantivul în vocativ separat prin virgulă de restul enunțului trebuie susținut și de prezența obligatorie a semnului exclamării.

² Mioara Avram, *Probleme ale exprimării corecte*, Editura Academiei, București, 1987, p. 205.

importanței punctuației în comunicarea scrisă, astfel încât o parte dintre ei ajung să considere punctuația drept o anexă a cunoștințelor de gramatică, fiind tratată cu prea multă lejeritate. Mai mult, în cadrul disciplinei „Limbă și comunicare” numărul efectiv de ore dedicat aspectelor gramaticale este „mult prea mic pentru atingerea obiectivelor operaționale prevăzute de programele școlare, astfel încât asigurarea unui nivel mulțumitor al competențelor ortografice (ortoepice și de punctuație)³ la finalul studiilor liceale rămâne adesea un obiectiv neîmplinit”⁴. În plus, unele cadre didactice găsesc diverse scuze precum lipsa de lectură a elevilor, incompetența cadrelor didactice care au predat în anul sau anii precedenți ș.a.

Punctuația este un domeniu ce furnizează norme și semne pentru organizarea sintagmatică a textului, semne care delimitează unitățile sintactice ale unui text, indică pauzele și sugerează anumite intonații care să evidențieze conținuturile textuale și natura pragmatică a enunțurilor, în funcție de forța lor ilocutionară (declarative, exclamative, interogative etc.). Acest sistem de semne convenționale se explică prin gramatică. Înainte de a justifica, de exemplu, utilizarea semnelor de punctuație dintr-un text, acesta trebuie analizat sintactic, cel puțin mintal, chiar dacă nu există o cerință formulată în această privință.

Dintre semnele de punctuație, virgula este, probabil, cea care pune cele mai multe probleme utilizatorilor. Funcția ei de bază este „de delimitare. Prin ea, virgula este strâns legată de sintaxă și de prozodie, răspunzând în cea mai mare măsură situațiilor de punctuație interioară cerută de acestea”⁵. Este evident, astfel, că virgula nu poate fi utilizată corect în absența unor cunoștințe temeinice de morfosintaxă.

Vom ilustra câteva exemple în care virgula este incorect utilizată sau, dimpotrivă, lipsește acolo unde ar trebui să apară. Astfel, în enunțuri în care avem un vocativ care nu se află la început sau la sfârșit, el trebuie delimitat prin pereche de virgule, întrucât el nu stabilește relații sintactice cu ceilalți componenți ai enunțului:

Nu știam, frate, că vei întârzia!

Din păcate, adesea, în mod eronat, cea de-a doua virgulă este omisă.

O altă situație în care virgula este incorect plasată este după conjuncția adversativă *dar*. Deși virgula apare corect înaintea acestei conjuncții, se remarcă utilizarea ei incorectă și după *dar*, probabil pentru că și în vorbire se face pauză. Situația se poate remedia foarte ușor dacă se recurge la punctele de suspensie pentru a marca pauza din vorbire după conjuncția adversativă:

³Completarea din paranteză ne aparține.

⁴ Mirela-Ioana Borchin, *Manual de ortografie și punctuație*, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2007, p. 9.

⁵George Beldescu, *Punctuația în limba română*, ed. a II-a, revăzută și completată, Editura 100+1 Gramar, București, 1997, p. 128.

Mi-e greu să cred asta, dar ... probabil e adevărat.

Un ultim exemplu la care apelăm este cel al corelativelor, care trebuie delimitate prin virgulă (virgula se va așeza obligatoriu înaintea corelativului). Cele mai frecvente exemple incorecte sunt atunci când nu se pune virgulă între membrii unei relații de coordonare marcate prin elemente corelative precum *și ... și*:

...și deșteaptă, și frumoasă ...

sau înainte de *și* în calitate de adverb intensiv:

Pe lângă că ești obraznic, și lovești?

În privința semnelor de punctuație finale, se remarcă faptul că semnul exclamării este omis în unele situații din cauza aceluiași motiv, cel al necunoașterii temeinice a gramaticii. Întâlnim, astfel, cazuri în care, deși verbul utilizat în enunț este la modul imperativ, solicitând acest semn de punctuație, apare punctul în locul semnelui de exclamare:

Veniți mai repede, că întârziem. (incorect)

Veniți mai repede, că întârziem! (corect)

Și mai frecvent apare această „înlocuire” nefericită atunci când în enunț avem verbe la modul conjunctiv (cu sau fără morfemul *să*), cu valoare de imperativ:

Să fiți atenți la traversarea străzii. (incorect)

Să fiți atenți la traversarea străzii! (corect)

Trăiască bunicii. (incorect)

Trăiască bunicii! (corect)

Propunem câteva soluții pentru însușirea corectă a punctuației. O primă propunere ar fi ca la finalul câtorva lecții să se conceapă o lecție de recapitulare și sistematizare a cunoștințelor și deprinderilor de punctuație. După alegerea textului adecvat, secvențele de bază ale desfășurării lecției ar putea fi următoarele:

- scrierea textului pe tablă și în caiet;
- scurt comentariu l textului pentru înțelegerea conținutului;
- numerotarea semnelor de punctuație în ordinea succesiunii lor;
- gruparea acestora în funcție de rolul jucat în text;
- explicarea și justificarea fiecărui semn în parte sau a grupurilor de semne;
- sistematizarea sub forma unui tabel sau a unei scheme.

Se pot indica și alte valori sau întrebuințări ale semnelor respective, chiar dacă nu apar în text, apelându-se la exemple corespunzătoare date de elevi/studenti sau de profesor. În acest fel se poate observa cu claritate dacă elevul/studentul poate face asocierile corecte, lămurindu-se în același timp și probleme precum: numărul semnelor de punctuație, întrebuințarea combinată (cu/ca semne de ortografie)⁶ ș.a.

O altă soluție de îndreptare a felului în care elevii și/sau studenții se exprimă mai ales în scris sunt fișele (oferite ca temă sau ca muncă suplimentară, dar și corectate ulterior) special concepute cu exerciții variate de punctuație (și

⁶A se vedea punctul ca semn de ortografie în abrevieri.

ortografie); teste, cu ajutorul cărora elevii și/sau studenții să își poată verifica nivelul cunoștințelor (prin evaluare formativă, dar și sumativă); o bibliografie cu lucrări fundamentale în domeniul vizat, cel al punctuației. De asemenea, la nivel universitar, ar fi necesar un curs de ortografie și punctuație la toate programele de studii, indiferent de facultatea căreia îi aparțin, întrucât exprimarea și scrierea corectă trebuie să fie eticheta fiecărei persoane care se respectă, „o carte de vizită mereu la purtător”⁷.

Un fenomen de limbă poate fi explicat prin mai mulți factori. De aceea, cunoștințele de gramatică însușite în școală trebuie să conducă înspre înțelegerea faptelor de limbă în interdependența lor, înspre stabilirea de relații corespunzătoare între acestea și la formarea unor deprinderi temeinice de exprimare corectă, atât scrisă, cât și orală. Chiar dacă motivarea exprimării corecte se poate uita cu timpul, important este ca deprinderea dobândită în școală să se mențină permanent în activitatea de comunicare a oricărei persoane.

Punctuația asigură disciplina și frumusețea gândirii, dar ea nu înseamnă constrângere dacă este înțeleasă just. Așa cum sublinia și I.L. Caragiale în 1907: „Să nu uităm niciodată că semnele scrisului sunt roabele gândirii noastre, cu multe necazuri și răbdare cucerite de străvechii noștri părinți. Să fim cu ele stăpâni severi, dar și cumiști și omenoși! Să nu le cruțăm când trebuie anume să ne slujească, dar nici să le punem cu d-a sila la slujbe nepotrivite cu puterea lor – căci în amândouă cazurile trădăm egal interesul nostru propriu, păgubind intenției gândirii noastre”⁸.

BIBLIOGRAPHY

Avram, Mioara, *Probleme ale exprimării corecte*, Editura Academiei, București, 1987

Beldescu, George, *Punctuația în limba română*, ed. a II-a, revăzută și completată, Editura 100+1 Gramar, București, 1997

Borchin, Mirela-Ioana, *Manual de ortografie și punctuație*, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2005

***, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2010

⁷Mirela-Ioana Borchin, *op. cit.*, p. 7.

⁸I.L. Caragiale, *Opere*, VII, București, 1942, p. 426.

INNOVATING IDEAS IN LUCIAN BLAGA'S PHILOSOPHY: COGNITION THROUGH METAPHOR AND "MYTHICAL SPIRIT"

Eugeniu Nistor

Lecturer, PhD, UMFST Târgu-Mureș, "Constantin Rădulescu-Motru" Institute of Philosophy and Psychology, Bucharest

Abstract: The human being, Lucian Blaga argues in his Genesis of Metaphysics and the Meaning of Culture, underwent a double biologic and ontological mutation, and thus was endowed with the gift of creation (revelation), unlike the other terrestrial creatures benefiting only from simple biological mutations. Thus, it has been concerned about the revelation of the mysteries of the world, which are defended by the transcendental brakes of the Great Anonymous. There are only two possibilities for cognition to be accomplished: the two types of metaphors, plasticizing and revelatory, or the two categories of myths: significant (rational) and trans-significant (with illogical content). Here, the philosopher also compares the two cultural typologies: minor or ethnographic culture with major or monumental culture, thereby formulating the "adoptive age theory", explaining how an individual or a community adopts at some point a minor possibility or major creation. The antinomy culture-civilization report is critically filtered through the views of some well-known Western thinkers, the discussion being whether the two notions can be explained as simultaneity, succession or ontological dimension. Singularized in the Universe, precisely by their special condition, human beings have reached their last stage of evolution, being predestined to a tragic and painful creative destiny.

Keywords: plasticizing metaphors, revealing metaphors, significant myths, trans-significant myths, transcendental brakes

1. Expunere analitică

Abordând problematica atât de complexă a filosofiei culturii, Lucian Blaga îi consacră o trilogie, configurând totodată structura unui concept fundamental al acesteia – *matricea stilistică* –, cu o amplă deschidere prin dubletele categoriale, atât prin cadrele spațial-temporale ale conștientului, cât și prin cadrele spațial-temporale ale inconștientului. Primele ar fi similare lui Immanuel Kant și operaționale în „trilogia” critică critică a acestuia, celelalte, frapând prin originalitate, sunt învecinate și, totuși, atât de diferite de „cămara cu lucruri vechi”, din psihanaliza lui Sigmund Freud, sau de ecourile zăcămintelor ancestrale, care îngreunează arhetipurile lui Carl Gustav Jung.

Dacă primele două cărți ale filosofiei blagiene a culturii au apărut aproape concomitent, în același an,¹ apariția celui de-al treilea volum – *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937)² – lărgeste considerabil cadrul metafizic de desfășurare al teoriei culturale a lui Lucian Blaga, acesta avansând conceptul *metaforismului*, ca mod specific de manifestare în ontologia umană. Căci, susține filosoful, creațiile de cultură nu sunt altceva decât elanuri, eforturi ale omului, făcute spre revelarea misterelor în orizontul cărora trăiește. Potrivit acestui concept, *geneza metaforei*, care coincide cu geneza omului în spațiul terestru, trebuie căutată în neputința acestuia de a descrie un lucru sau un fapt până la capăt, date fiind limitele înguste ale vocabularului. *Metafora* este – accentuează Blaga – *atemporală*, anterioară istoriei, reprezentând tocmai „diferența specifică” dintre ființa umană și animal. Parafrazând celebra definiție a lui Aristotel („zoon politikon” = *omul este animalul politic*), gânditorul român formulează alta: „*omul este animalul metaforizant*”, argumentând apoi: „Accentul ce-l dorim pus pe epitetul metaforizant este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa.”³

Observăm apoi cum Blaga distinge două mari grupe de metafore: 1. *metafore plasticizante*, care au menirea de a reda cât mai fidel „carnația concretă” a unui lucru, a unui fapt sau a unei stări, imposibil de descris în întregime prin firescul cuvintelor, și 2. *metafore revelatorii*, care nu se limitează la analogieri sau simple alăturări de termeni cu scopul întregirii unui înțeles, ci sporesc semnificația acestuia, revelându-i *ascunsul*. Iată cum în filosofia blagiană metafora este „substanța” care particularizează o creație culturală, o operă de artă sau un „stil”, funcția ei fiind valabilă însă nu numai în planul de reprezentare al artei, ci și în altele, precum în cel metafizic, în cel științific sau religios.

Așadar, în *Geneza metaforei și sensul culturii*, Lucian Blaga abordează numeroase probleme puse deja în volumul *Orizont și stil*, completându-le cu

¹ Volumul *Orizont și stil* este publicat în colecția „Biblioteca de filosofie românească” a Fundației pentru Literatură și Artă, București, 1936, cu o prefață datată: „Viena – Pötzleinsdorf, 31 iulie 1935”, iar volumul *Spațiul mioritic*, la Editura Cartea Românească, București, 1936, ediția a două fiind tipărită la Oficiul de librărie, București, 1937, cu dedicația: „Lui Vasile Băncilă.” Conform vol. D. Vatamaniuc – *Lucian Blaga 1895-1961. Biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. 26

²Cartea este publicată în colecția „Biblioteca de filosofie românească”, a Fundației pentru Literatură și Artă, București, 1937, cu dedicația: „Lui Bazil Munteanu”. Apoi, câțiva ani mai târziu, filosoful va retipări cărțile culturii într-un singur volum, *Trilogia culturii* (cuprinzând: *Orizont și stil*, *Spațiul mioritic* și *Geneza metaforei și sensul culturii*), în aceeași prestigioasă colecție („Biblioteca de filosofie românească”) a Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1944. – Conform vol. D. Vatamaniuc – *Lucian Blaga 1895-1961. Biobibliografie*, ed. cit., pp. 26-27

³ Lucian Blaga – *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 41

diverse aprecieri, în efortul de a ajunge la o concepție metafizică despre fenomenul stilistic, lucru care, de altminteri, se desprindea cu claritate și din celelalte cărți ale *Trilogiei sale culturale*. El susține cu fermitate că se situează pe poziții contrare cu autorii teoriilor morfologice despre cultură, unde aceasta era considerată, de unii gânditori occidentali morfologiști, a fi un organism care cunoaște toate fazele de viață corespunzătoare organismelor vii, deoarece, susține el, cultura nu poate fi considerată ca similară unui organism și, prin urmare, nici nu poate avea „vârste” ca organismele (naștere, creștere, înflorire, rodire, îmbătrânire și moarte).

Filosoful distinge două tipuri de culturi: *o cultură minoră și o cultură majoră*, fără a se exprima în termeni „coborători” despre primul tip de cultură, chiar dacă aceasta „are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității omenești.”⁴ Însă Lucian Blaga ne atrage atenția că formele culturii minore nu trebuie văzute ca un preambul pentru ceea ce-i va urma, ca durată, ca temporalitate „organică”, deoarece „copilărescul” culturii minore are și el un aspect structural și, nefiind condiționat de faze sau vârste, ar putea dura o veșnicie. În același sens, cultura majoră nu poate fi considerată ca o fază inevitabilă în viața unei culturi, căci „creșterea” și „maturizarea” ei își are, de asemenea, propria ei noimă, determinată de elementele ei de structură și de alte aspecte, fără a fi neapărat necesar ca ea să cunoască o fază anterioară. Atât copilăria, cât și maturitatea trebuie privite ca niște posibilități prin intermediul cărora se realizează matricele stilistice ce dau naștere culturilor minore („etnografice”) și culturilor majore („monumentale”): „aspectul minor sau major al creatorilor sau al colectivității, iar nu o problemă de vârstă «reală» nici al creatorilor, de o parte, dar nici a unui pretins subiect organismic al culturii, parazită suprapus omului, pe de altă parte.”⁵ Există creatori de cultură care stau sub zodia copilăriei, dar asta nu înseamnă că aceștia trebuie să fie neapărat copii: ei pot să fie maturi tot atât de bine, dar să creeze din perspectiva posibilităților lor copilărești; după cum cultura majoră nu este totdeauna realizată de oameni maturi, căci sunt și copii care au puterea creativă și talentul de a crea sub zodia maturității: „cultura minoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității.”⁶

Cultura poate avea, așadar, două feluri de vârste: *vârste reale și vârste adoptive*, iar acestea din urmă au o semnificație spirituală, iar nu una organică, ca cele dintâi, așa cum o caracterizează filosoful: „structura autonomă a unei anume vârste poate să joace deci rol de constelație determinantă în creația culturală, indiferent de vârsta reală a creatorilor, care poate fi oricare. *Copilăria ca vârstă*

⁴*Ibidem*, pp. 10-11

⁵ *Ibidem*, p. 12

⁶ *Ibidem*, pp. 10-11

adoptivă a colectivității și a creatorilor, prilejuiește culturi minore; maturitatea, ca vârstă adoptivă a colectivității și creatorilor, iscă culturi majore. În cadrul culturilor se face că omul nu devine creator decât prefăcându-se, într-un anume fel, iarăși în «copil». În cadrul culturilor majore, omul nu devine creator decât adoptând o mentalitate matură chiar dacă se întâmplă ca el să fie un copil, ca Ioana d'Arc, ca Mozart sau ca Rimbaud. Cultura minoră și cultura majoră se explică deci prin fenomenul de psihologie colectivă al «vârstei adoptive».⁷

În teoria blagiană, cultura minoră sau cultura majoră nu pot avea o noimă adâncă decât dacă sunt privite prin prisma *vârstelor adoptive* – noțiune care poate fi lărgită și nuanțată astfel încât la un moment dat s-ar putea vorbi de o vârstă adoptivă a tinereții și de o vârstă adoptivă a bătrâneții, care pot oferi, fiecare, explicații corespunzătoare despre specificul atât de variat al culturilor. Dacă privim cultura minoră (sau etnografică), ca fiind exclusiv una rurală, atunci o caracteristică de netăgăduit a acesteia este că îi ține pe oameni aproape de natură, în vreme ce cultura majoră, specifică vieții orășenești, îi îndepărtează pe aceștia de mama natură: „Cultura minoră ține pe om îndeobște mult mai aproape de natură. Cultura majoră îl depărtează și-l înstrăinează de rânduilele firii.”⁸

Satul românesc este văzut de filosof ca expresie a unui „cosmocentrism”, ca fiind învrednicit, în mod excepțional, cu atributul autenticității, „socotindu-se pe sine în «centrul lumii», și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit.”⁹ Aici se observă simpatia lui Blaga pentru lumea miniaturală a satului, care este o „așezare de oameni, este o colectivitate cuprinsă în formele interioare ale unei matrici stilistice, dar întregul său «stil» se realizează prin prisma structurilor autonome ale «copilăriei».”¹⁰

Dar din analiza lui Lucian Blaga rezultă că aspectele stilistice nu explică întru totul creația culturală – pentru aceasta fiind necesar a se lua în considerare ceea ce el numește „substanța” creației de cultură, căci „de substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține, spune Blaga, de tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat.”¹¹ Distinctă de substanța lucrurilor reale, substanța creației culturale „ține parcă totdeauna loc de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobândește prin aceasta așa-zicând un aspect metaforic.”¹² Acest aspect, considerat a fi *substanțial* în plămada oricărei

⁷*Ibidem*, p. 23

⁸*Ibidem*, p. 28

⁹*Ibidem*, p. 18

¹⁰*Ibidem*, p. 19

¹¹*Ibidem*, pp. 29-30

¹²*Ibidem*, p. 30

creații de cultură, este metafora, distinctă de stil și fără apartenență la acesta. Prin urmare filosoful constată existența a două tipuri de metafore: 1. *metafore plasticizante* și 2. *metafore revelatorii*; primul tip de metafore se produc prin apropierea de fapte asemănătoare, aparținând de sfera lumii date, imaginate sau gândite, prin transferul unui termen (care exprimă un fapt) asupra altui termen (care exprimă celălalt fapt), transfer făcut cu scopul de a plasticiza una din cele două expresii. Așadar, metaforele plasticizante nu îmbogățesc conținutul ca atare al faptului, dar, prin intenție, acestea vor să redea „carnația concretă” a faptului, pe care cuvintele cu descripție obișnuită nu au capacitatea expresivă s-o facă. Dacă nu am folosi metafora, ar trebui să folosim un mare număr de expresii verbale pentru a reprezenta, cu nuanța potrivită, faptul concret respectiv sau cel puțin așa rezultă din pledoaria lui Lucian Blaga, care arată că: „metafora plasticizantă are darul de-a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast ce pare inevitabil și de a ne elibera de un proces obositor și nesfârșit pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă, vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatoare, ea nu e chemată să îmbunătățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis să facă de prisos infinitul expresiei directe.”¹³ Dacă e să căutăm originea („obârșia”) metaforei plasticizante ar trebui să o găsim în nevoia omului de a vedea o oarecare congruență între lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte și în efortul lui de a înlătura această incongruență; oricum ea nu are un caracter istoric, nu se poate explica prin împrejurări istorice, avându-și cuibul genetic în însuși profilul spiritual al insului uman, oricare ar fi acesta. Acest tip de metaforă nu poate să apară într-un timp dat și apoi să dispară, ci ține de structura spiritului omenesc – ea apare și se risipește odată cu acesta, de aceea, problema metaforei este una cu sens antropologic. Deși unii au asociat-o unor rânduiești străvechi, ținând de conviețuirea umană în colectivități cu mentalități tribale, în care persistă interdicția de a numi obiecte și ființe, cu mentalități tabuizante, așa cum apare la țăranul român care, atunci când „nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decât «Ucigă-l toaca» sau «Cel de pe comoară» sau ursul din pădure «Moș Martin», el e desigur vag stăpânit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stârnească numaidecât apariția reală a acestor

¹³ *Ibidem*, pp. 31-32

ființe.”¹⁴ Din aceste impresii filosoful deduce că „omul stăpânit de mentalitatea magică recurge la metafore din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective.”¹⁵ Instituind un limbaj mai „tehnic”, metaforele plasticizante mai sunt numite și „metafore de tip I”, iar ele „nu sporesc semnificația faptelor la care se referă, ci întregesc expresia lor directă.”¹⁶

În ceea ce privește metaforele revelatorii – acestea sunt cele care caută să releveze un mister, „prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”. Acest tip de metaforă are o cu totul altă proveniență decât metaforele plasticizante: „metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al relevării. Metaforele revelatorii sunt întâile simptome ale acestui mod specific de existență.”¹⁷ Ele mai sunt numite și „metaforele de tip II”, aducând beneficii serioase în privința cunoașterii, căci ele „sporesc semnificația faptelor înșile la care se referă” și, mai ales, acestea „sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister» prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară.”¹⁸ Dacă ființa omenească trăiește într-o stare de fericire continuă, liniște paradisiacă, netulburată de nimic, fără a avea conștiința misterului, ea recurge doar la metaforele plasticizante; însă dacă aceasta bântuie prin preajma misterului și conștientizează acest lucru, ea va recurge la introducerea în „scenă” a metaforelor revelatorii, de unde rezultă, în mod clar, că acestea își au originea în chiar existența umană în orizontul misterului: „Cât timp omul (încă nu de tot «om») trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare netulburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuințează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când el se așează în orizontul și în dimensiunile misterului.”¹⁹

Modul metaforic de a cuvânta despre fapte și lucruri este în strânsă legătură cu chiar profilul spiritual și cu însăși existența specific umană, căci „geneza metaforei coincide cu geneza omului și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om.”²⁰ Avansând în sistemul său filosofic conceptul metaforismului, Lucian Blaga consideră metafora ca atemporală, anterioară istoriei, reprezentând tocmai diferența specifică dintre ființa umană și animal, prin care îi atribuie acesteia nu atât un rol decorativ, „plasticizant”, în creație, cât unul

¹⁴*Ibidem*, p. 34

¹⁵*Ibidem*

¹⁶*Ibidem*, p. 36

¹⁷ *Ibidem*, pp. 37-38

¹⁸*Ibidem*, p. 36

¹⁹ *Ibidem*, p. 38

²⁰*Ibidem*, p. 40

cognitiv, revelator, în raport cu misterele. Nu este greu de depistat relația puternică și de făcut asocierea corespunzătoare între cele două tipuri de metafore și cele două tipuri de cunoaștere desprinse din cunoașterea înțelegătoare, astfel că metaforei plasticizante i-ar corespunde cunoașterea paradisiacă, iar metaforei revelatorii i-ar corespunde cunoașterea luciferică.

Arătând situația precară a omului în Univers, filosoful se referă la două aspecte care-i marchează acestuia existența: „el trăiește, de-o parte, într-o *lume concretă*, pe care mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*; și el trăiește de altă parte în *orizontul misterului*, pe care însă nu-l poate revela.” Aflat între aceste situații cel puțin dilematice, pentru insul uman „metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară.”²¹

Dar filosoful explică apoi că nu doar metaforele pot duce la revelarea misterelor și că există și alte posibilități ce pot fi antrenate în inițiative temerare, între care și miturile pot constitui potențiale mijloace de cunoaștere a misterelor lumii, iar în cadrul acestora, conform spiritului sau simetric, distinge două grupe: *miturile semnificative* și *miturile trans-semnificative*, explicând apoi modul lor specific de acțiune: „miturile semnificative revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații care pot avea și un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să releveze ceva fără echivalent logic.”²²

Însă miturile autentice, nu ar trebui asociate sau confundate cu teoriile și ipotezele științifice sau cu concepțiile filosofice – așa cum se întâmplă, de exemplu, prin „abuz”, cu ideile de atom, de vibrație, de eter, de substanță etc., – care și ele intenționează să releveze misterele, doar în virtutea faptului că și ele au fost socotite, cândva, „mituri”. În pledoaria sa pentru cunoașterea mitică, filosoful motivează că între mituri și teoriile, ipotezele științifice și conceptele filosofice există deosebiri esențiale, așa precum: „în operațiunile sale constructive, spiritul științific își impune față de analogie o vădită măsură și o vădită rezervă. Spiritul mitologic e robul orgiastic al analogiei, spiritul științific e suveranul plin de tact al analogiei. Spiritul mitologic pornind de la oarecare analogie nu mai e în stare să facă alt pas constructiv decât în sensul unui plus analogic involt, în sensul unui postulat excesiv... Spiritul științific se arată atât de suveran în utilizarea analogiei încât el sparge prin două moduri extreme logica analogiei.”²³ De asemenea, *o altă deosebire* constă în faptul că, în timp ce „spiritul mitic e vasalul de aventuri al analogiei”, spiritul științific „desființează aparențele, substituindu-le alte structuri.”²⁴ Însă cum spiritul științific izolează lumea de om și „forme care nu

²¹ *Ibidem*, p. 51

²² *Ibidem*, p. 55

²³ *Ibidem*, p. 59

²⁴ *Ibidem*, p. 63

sunt vii”, construindu-și viziuni devitalizate, alcătuite din „substanțe care se amestecă și se desfac fără ură și elan”, se configurează și o *a treia deosebire*: în vreme ce „spiritul mitic, vasal orgiastic al *analogiei*, tinde să *integreze* lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență *vitalizată*, spiritul științific, suveran asupra analogiei, tinde să *substituiască* lumii concrete viziuni clădite din elemente de experiență *devitalizată*.”²⁵

Filosoful rezumă apoi și tranșează, explicând că deosebirile cele mai importante sunt între *ficțiunile științifice* și *miturile trans-semnificative*, care nu revelează propriu-zis semnificații, ci doar cadrul evaziv al unor semnificații, de unde rezultă că acestea, în ciuda faptului că au cunoscut un proces milenar, nu pot fi comparate cu ideile decât în sens negativ, căci „mitul, mitologia este în ordinea cronologică întâia mare întruchipare a categoriilor abisale care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor sau grup de popoare.”²⁶ Exemplele furnizate de filosof, în acest „caz”, sunt *mituri trans-semnificative*, pentru că, de fapt, sub pretextul „unei pretinse semnificații, «mitul» e prefăcut în «alegorie»”, așa precum *mitul paradisului* în varianta lui Simon Magul, contemporanul lui Iisus (care situase paradisul în „existența intrauterină”) sau cum apare acesta la Jung, unde miturile sunt „reductibile la amintiri embriologice și infantile”, alte mituri fiind cel al Învierii, al Judecății din urmă, al lui Heracles în luptă cu diferiți monștri, dar și întruchipările lui Vișnu, ca pește, ca broască țestoasă, ca leu..., în toate aceste încercări pornindu-se „de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificație, și că aceasta poate fi prin urmare dezvelită.”²⁷

Din cele analizate anterior putem constata că, în aspectele ei generale, creația culturală are, în mod clar, atribute metaforice, dar ea prezintă și intenții revelatorii și posedă o pecete stilistică proprie – însă, cu atât mai mult, ea trebuie tratată distinct de ceea ce în gândirea primei jumătăți a veacului douăzeci a suscitât atâtea dispute și dezbateri, și anume: *antinomia cultură-civilizație*. Lucian Blaga constată că popoarele Europei fiind aflate sub înrâurirea culturii germane, „disociază felurit” termenii celor două activități creatoare ale omului; astfel el distinge între diverse teorii și atitudini, stăruind asupra teoriei istoricului englez H. St. Chamberlain care „înțelege prin cultură creațiile spiritului uman în domenii spirituale (metafizică, religie, artă)”, iar „civilizația ar fi, după același autor, ansamblul bunurilor și întocmirilor, al rânduinelor și intervențiilor care țin de viața materială a omenirii. Știința, megieșă și cu una și cu cealaltă, ar ocupa o poziție intermediară.”²⁸

²⁵ *Ibidem*, p. 64

²⁶ *Ibidem*, p. 83

²⁷ *Ibidem*, p. 66

²⁸ *Ibidem*, p. 104

La Oswald Spengler, filosoful român observă o viziune apropiată de cea a istoricului britanic, dar cu unele deosebiri de nuanță: astfel, dacă la Chamberlain „cele două ramuri ale creației umane înfloresc paralel, alcătuind oarecum o polaritate *simultană* și având un înalt grad de *contingență*”, la Spengler polaritatea are un caracter de *fatală succesiune*”; și chiar mai mult decât atât: „după ce o cultură sufletească și-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalități inevitabile în «civilizație materială». Civilizația ar fi sfârșitul fatal al oricărei culturi. Civilizația ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrânețe.”²⁹ Și aici gânditorul român explică, în mod obiectiv, că civilizația are confluente și interferențe multiple cu fenomenul complex al culturii și că și creația de civilizație este, ca orice creație, o invenție a spiritului omenesc, ea ivindu-se cu scopul atingerii intereselor sale de viață, a asigurării bunăstării, siguranței și satisfacerii exigențelor sale privind standardele de viațuire socială și de confort; dar spre deosebire de creația culturală, aceasta nu are un caracter revelator: „produsele civilizației nu sunt judecate după criteriile imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cât după utilitatea lor în cadrul unei finalități pragmatice. Chiar aspectele stilistice pe care le manifestă faptele de civilizație apar nu tocmai ca o necesitate; stilul e aici un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar.”³⁰ Iar în ceea ce privește *raportul cultură-civilizație* există deosebiri de natură ontologică: „cultura răspunde existenței întru autoconservare iar civilizația răspunde exigenței întru autoconservare și securitate. Radicalizăm deosebirea dintre cultură și civilizație, dându-i proporții *ontologice*.”³¹ Dar există și unele teorii paradoxale ale unor gânditori europeni, recunoscuți ca teoreticieni ai cunoașterii, în privința raportării creației culturale la viziunile lor gnoseologice proprii – așa cum se întâmplă, bunăoară, în filosofia lui Nietzsche, „după care toate ideile, chiar și categoriile, pe urmă ipotezele, teoriile ar fi deopotrivă «mituri», sau teza lui Vaihinger potrivit căreia «ideile» ar fi toate, deopotrivă, simple «ficțiuni», de mai mare sau mai mică utilitate.”³²

Venind cu precizări noi și pline de semnificații în legătură cu categoriile abisale, dar și privitoare la noțiunile de *cosmos-cosmoide* și de „stil”, într-un studiu consacrat „aspectelor fundamentale ale creației culturale”, gânditorul din Lancrăm se arată preocupat de *semnificația metafizică a culturii*. Știm, din cele expuse anterior, că existența umană este o existență întru mister și revelare – aceasta ipostază datând de când omul s-a făcut om – și că, în încercările lui de revelare a misterelor, acesta devine și creator de cultură. De asemenea știm că toți oamenii participă, într-un fel sau altul, la fenomenul culturii: fie în mod *activ*, și deci în

²⁹*Ibidem*, pp. 104-105

³⁰*Ibidem*, pp. 105-106

³¹*Ibidem*, p. 111

³²*Ibidem*, p. 108

postura de creatori, fie în mod *pasiv*, și deci sub aspect „receptacular”. Dar, ca mod specific uman, cultura poartă semnul vizibil al *mutației ontologice* care s-a întâmplat în om: „«Omul» a fost produs printr-o mutație biologică numai cât privește conformația sa de specie vitală; cât privește însă modul său *de a exista* (în orizontul misterului și pentru revelare) omul s-a declarat datorită unei mutații *ontologice*, singulară în univers. Existența în orizontul misterului se rotunjește complementar cu existența pentru revelare.”³³

Așadar cultura, departe de a fi un lux, o podoabă sau un moft al insului uman, ea reprezintă chiar împlinirea necesară a acestuia; căci faptele de cultură au început să se manifeste în momentul în care sub fruntea acestuia s-a întâmplat un salt important de conștiință, ce l-au adus în situația de a suferi unele transformări de nivel ontologic – transformări care nu sunt altceva – în viziunea lui Lucian Blaga – decât așa-zisele „mutații ontologice”, cultura fiind deci tocmai consecința unor astfel de „mutații”. Existența omului în orizontul misterului și eforturile făcute în vederea revelării acestuia constituie un fapt esențial și fundamental al spiritului său, „un fapt care se declară printr-o izbucnire din adânc.”³⁴ Distinct de celelalte viețuitoare terestre, marcat de o trăsătură specifică numai lui – „omenia” – dar și de elanul de nestăvilat al cunoașterii, „prin această inițiativă ce s-a declarat în el, omul a devenit ceea ce el va rămâne pentru totdeauna: praștie și piatră în același timp, arc și săgeată. Momentul e decisiv, căci desparte pe om de toate celelalte fapte terestre. Momentul e plin de grave consecințe, căci sub impulsul său se declanșează de fapt destinul creator al omului.”³⁵ Pentru cunoașterea lumii și pentru revelarea misterelor el are la dispoziție două serii de mijloace și posibilități, și anume: de acte de cunoaștere și de acte plăsmuitoare. Iar aici, în legătură cu aceste delicate aspecte, filosoful intervine și punctează cu teoria lui despre *matricea stilistică* și despre fenomenul stilistic, ca având un rol determinativ în dezlegarea misterelor, sub toate formele de manifestare sub care acestea se prezintă: „Omul tinde să-și reveleze sieși misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaștere sau prin acte plăsmuitoare. Revelarea prin plăsmuire duce în genere la creația culturală.”³⁶ Stilul și fenomenul stilistic reprezintă atât încercarea de a depăși imediatul și de a sări în non-imediat, cât și mișcarea învăluitoare de izolare a misterelor și de apropiere de absolut, stilul fiind o aspirație spre revelarea absolută, dar o aspirație care este, și ea, supusă Marelui Anonim și censurii transcendente, fiind deci înfrânată, astfel că creația culturală trebuie să fie considerată ca un fel de concesie făcută omului, ca ființă creatoare, de către Marele Anonim. Adică, prin tot ce înseamnă creație culturală, stil și

³³*Ibidem*, pp. 175-176

³⁴*Ibidem*, p. 175

³⁵*Ibidem*, pp. 169-170

³⁶*Ibidem*, p. 176

categorii abisale, Marele Anonim îi îngăduie ființei omenești posibilitatea de a avea parte de acest dar neprețuit: *destinul creator*, dar, în același timp, el se asigură și pe sine, luând toate măsurile preventive necesare ca nici omul și nimeni altcineva, să nu i se substituie: „Pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, Marele Anonim se apără pe sine și toate creaturile sale de orice încercare a spiritului uman de a revela misterele lor în chip pozitiv și absolut. Spiritul uman nu ar fi deci îngădit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el își dovedește capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuiește ideea de mister în nenumăratele ei variante.”³⁷ Astfel procedând, Marele Anonim, grijuliu cu sine, îi permite creaturii umane să opereze atât cu „categoriile intelectuale” (substanța, cauzalitatea, timpul spațiul etc.), cât și cu „categoriile abisale stilistice”, care „pot fi de asemenea socotite drept momente constitutive ale unui control transcendent. Matricea stilistică, categoriile abisale sunt *frâne transcendente*, un fel de stavile impuse omului și spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adekvat misterele lumii.”³⁸

Stilurile, în viziunea lui Lucian Blaga, nu prezintă o superioritate categorică unul față de altul și „nici vreo legătură pe o unică linie ascendentă între ele. Sub unghi metafizic, stilurile sunt echivalente.”³⁹

Arătând că de la Hegel *logosul* „se realizează în istorie și în cultură structurat în analogie cu urzelile formale ale conștiinței umane”, în schimb *noosul inconștient* „este urzit din cu totul alte elemente decât cele ale conștiinței” – filosoful tranșează cu precizie și constată că „noosul conștient și noosul inconștient sunt contrapunctic sau mai bine zis para-corespondent, *dizanalogic, structurate*.”⁴⁰ Pericolul la care ar putea duce aceste viziuni metafizice este amestecul lor cu unele „imagini mistice” și, astfel, „pe podișuri metafizice gândirea încetează adesea de a fi filosofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi «mitosofie».”⁴¹

Dar cum destinul creator trebuie să țină cont permanent de *două coordonate* fundamentale – de „existența într-un mister și revelație” și de „frânele transcendente” – care constituie așa-zisa „antinomie interioară”, sunt împrejurări în care se manifestă „câteva din impasurile în care poate să ajungă omul când nu-și respectă îndeajuns destinul, și încearcă inutil să evite antinomia luntrică sau să-și simplifice raționalizat și neînțelegător, situația.”⁴² Toate aceste „impasuri”

³⁷ *Ibidem*, p. 179

³⁸ *Ibidem*, p. 181

³⁹ *Ibidem*, p. 129

⁴⁰ *Ibidem*, p. 189

⁴¹ *Ibidem*, p. 190

⁴² *Ibidem*, p. 195

reprezintă situații în care „actul creator a fost mutilat”⁴³, iar filosoful le limitează la o pentadă, acestea fiind: *transcendentomania*, *immediatomania*, *creația fără obiect*, *creația ca simplă visare* și *manierismul*.

Să le luăm pe rând. 1. *Transcendentomania* – este atunci când insul uman „condamnă uneori orice act creator dată fiind imposibilitatea de a revela în chip *absolut* transcendentul.”⁴⁴ între exemplele cu care vine filosoful român este și relația de adversitate dintre iconoclaști și iconoduli, în imperiul bizantin, când unii împărați, sub influența culturii arabe, „au găsit de cuviință să proclame că închinarea la icoane (deci implicit și plâsmuirea lor) ar păcătui, nici mai mult nici mai puțin, decât împotriva ideii supreme că transcendentul e mai presus de orice forme și imagini.”⁴⁵ 2. *Immediatomania* – când „trăirea întru și pentru imediat duce pe altă cale, și pornind oarecum de la celălalt capăt, la aceeași negare a existenței umane întru mister și revelare, adică tot la o negare a destinului creator”, iar, pe de altă parte, „a te fixa asupra imediatului ca scop în sine însemnează a suprima dinamica subterană a matricei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii.”, aceasta și pentru că existența umană întru mister și revelare „depășește efectiv imediatul, aservindu-și-l.”⁴⁶ Exemplele cele mai elocvente în acest sens fiind: arta impresionistă și „empirismul pur” în știință și filosofie, dar și „psihologismul bergsonian”. 3. *Creația fără obiect* – se manifestă atunci când de o „altă mutilare a actului creator se fac vinovați aceia care, în dorința de a revela transcendentul (misterul), înțeleg să facă totală abstracție de imediat și să refuze oficiile metaforice ale acestuia.”⁴⁷ Exemplul dat de filosof este cel al „picturii absolute” sau al „picturii fără obiect”, promovate prin program de pictorul rus Vasile Kandisky. 4. *Creația ca simplă visare* – manifestată prin chiar modul special de a crea, mizând *pe visare*, așa precum în exemplul artei suprarealiste, unde „actul creator «pur» ar fi identic cu procesul visării.”⁴⁸ 5. *Manierismul* – (sau pseudocreația) se manifestă atunci când „un *anume* stil este privit ca un pervaz *definitiv* de manifestare.”⁴⁹ Exemplul oferit de filosof, în cazul acestui „impas”, este ce al sterilității în care a alunecat spiritul artei egiptene și, de asemenea, spiritul artei bizantine.

Marcat de specificitate în univers, grație acelor mutații ontologice, prin care a îmbrățișat un nou mod de a exista, trăind întru mister și revelare, omul are un destin distinct „față de al celorlalte ființe terestre.”⁵⁰ Iar „împrejurarea că omul

⁴³*Ibidem*, p. 196

⁴⁴*Ibidem*

⁴⁵*Ibidem*

⁴⁶*Ibidem*, 199-200

⁴⁷*Ibidem*, p. 203

⁴⁸*Ibidem*, p. 205

⁴⁹*Ibidem*, p. 206

⁵⁰*Ibidem*, p. 209

a devenit om”, adică subiect creator datorită unor hotărâtoare mutații ontologice, ar putea, desigur, îndreptați ideea gânditorului român în legătură cu „semnificația că în om s-a finalizat evoluția, care procedează prin mutațiuni biologice, și că dincolo de el nu mai e posibilă o nouă specie biologică superioară lui.”⁵¹ Dar omul reprezintă, totodată, capătul ultim al evoluției, căci odată cu ivirea lui în lume verigile lanțului „mutațiilor lui biologice” s-au stins și o altă mutație nu ar mai putea fi posibilă, iar filosoful român se declară „printre acei puțini gânditori care cred în destinul și în poziția excepțională a omului” – toate acestea fiind „argumente peremptorii în favoarea singularității omului.”⁵²

2. Critica filosofică

Intrat în atenția publicului în împrejurările faste ale primirii lui Lucian Blaga în Academia Română, volumul *Geneza metaforei și sensul culturii* se anunța a fi de succes încă din faza pregătirii lui pentru tipar. În acest sens, o seamă de publicații periodice se întrec să-i anunțe apariția; astfel, *Țara noastră* (nr. 1365, din 7 aprilie 1937, la pag. 2) publica știrea „O nouă operă a lui Lucian Blaga”, reproducând și sumarul volumului, apoi, *Națiunea română* (nr. 201, din 12 septembrie 1937, la pag. 2) își informează și ea cititorii de iminenta apariție a cărții, iar *Rampa* (nr. 5909, din 22 septembrie 1937) anunță cu entuziasm editarea noii lucrări a filosofului Lucian Blaga.⁵³ Dar, încă din primele zile ale apariției, eseistul Octav Șuluțiu publică în *Familia* un amplu studiu, în care laudă teoria referitoare la apropierea și disocierile dintre cultura minoră și cea majoră, constatând plasarea misterului în miezul filosofiei blagiene, dar și rostul ce-i revine insului uman, rezultat al „mutațiunii ontologice”, de a revela misterele lumii.⁵⁴ Aproape concomitent sunt publicate în presa culturală a vremii impresiile, extrem de favorabile lui Blaga, ale unor tineri esești, dintre care o vom aminti recenzia semnată de Septimiu Bucur, în *Gândirea*, cu trimiteri și referiri la noțiunea de mister, ca realitate a întregii existențe, la categoriile conștientului și la cele ale spontaneității plâsmuitoare, la cele două tipuri de metafore, cu accentul pe rolul metaforelor revelatorii etc.⁵⁵ și studiul lui Grigore Popa, din *Pagini literare*,

⁵¹ *Ibidem*, p. 218

⁵² *Ibidem*, p. 210

⁵³ Vezi vol. D. Vatamaniuc – *Lucian Blaga 1895-1961. Biobibliografie*, ed. cit., p. 424

⁵⁴ Octav Șuluțiu – „Lucian Blaga: Geneza metaforei și sensul culturii”, în revista *Familia*, anul IV, nr. 9 / octombrie-noiembrie 1937, pp. 78-83. Ulterior studiul a fost reluat în vol. *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Editura „Miron Neagu”, 1938, pp. 264-277.

⁵⁵ Septimiu Bucur – „Întâia rotunjire metafizică a lui Lucian Blaga”, în revista *Gândirea*, anul XVI, nr. 9 / noiembrie 1937, pp. 461-464

care, între alte aspecte, remarcă consistența „categorială a filosofiei culturii” și coerența deosebită a teoriilor blagiene.⁵⁶

Dar, departe de a fi epuizat interesul stârnit de volum, acesta se revarsă, și în anul următor apariției, în paginile publicațiilor culturale autohtone, printre recenziți remarcându-se Mircea Eliade, care scrie în *Revista Fundațiilor Regale*, constatând alcătuirea „simfonică” a cărții și abordarea fenomenului cultural dintr-o perspectivă filosofică originală,⁵⁷ și Ion Biberi, prezent cu un studiu în paginile revistei *Viața Românească*, în care evidențiază suflul novator al ideilor lui Lucian Blaga, ingeniozitatea acestuia atunci când dublează categoriile conștientului cu „armătura categorială” a inconștientului, pornind de la mai vechile viziuni ale romanticilor germani.⁵⁸ În convorbirile lui Mircea Eliade cu Lucian Blaga, din revista *Vremea* (în 1937), abordând problema sensului culturii, filosoful precizează cu claritate: „Pentru mine cultura este *modul specific de a exista al omului în Univers*. Este vorba de o *mutațiune ontologică*, mutațiune care deosebește pe om de celelalte animale și care e rezultatul omului de a-și revela Misterul (...) Pe de o parte, omul încearcă să-și rezolve misterul, pe de altă parte, Marele Anonim, prin frânele transcendente, zădărnicește această încercare tocmai pentru a menține echilibrul în Univers și a sili pe om să-și realizeze condiția sa de creator de cultură. Matca stilistică, așa cum o definesc eu, ca o garnitură de categorii abisale, paracorespondente categoriilor conștientului, este frâna transcendentală prin care Marele Anonim se apără împotriva încercărilor omului de a i se substitui, relevând și creând misterul...”⁵⁹

Publicând volumul *Lucian Blaga, energie românească*, în colecția „Gând românesc” (prima carte consacrată integral filosofului), tânărul eseist Vasile Băncilă preciza în prefață că, în redactarea finală a studiului, „i-am adus unele modificări de amănunt, iar în toamna anului 1937 i-am amplificat ultimele trei capitole, după apariția volumului *Geneza metaforei și sensul culturii*.”⁶⁰ Într-adevăr în esurile: „Filosofia practică”, „Corectarea etnicului” și „Apriorismul etnic al lui Lucian Blaga și concluzii” se pot identifica inserțiile de text care fac trimitere la idei și teorii cuprinse în ultima carte a *Trilogiei culturii*; între acestea

⁵⁶ Grigore Popa – „Despre metaforă și cultură”, în revista *Pagini literare*, anul IV, nr. 10-11 / octombrie- noiembrie 1937, pp. 409-417

⁵⁷ Mircea Eliade – „Lucian Blaga și sensul culturii”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul V, nr. 1 / 1 ianuarie 1938, pp. 162-166

⁵⁸ Ion Biberi – „Geneza metaforei și sensul culturii”, în revista *Viața Românească*, anul XXX, nr. 11 / noiembrie 1938, pp. 78-85

⁵⁹ Mircea Eliade – „Convorbiri cu Lucian Blaga”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, coordonatori: Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 484

⁶⁰ Vasile Băncilă – *Lucian Blaga, energie românească*, îngrijirea ediției, adnotări, notă asupra ediției și tabelul biobibliografic de Ileana Băncilă, Timișoara, Editura Marineasa, 1995, p. 83

primează referirile la destinul creator al omului, în raport cu restul existenței, care, trasată cu precizie, devine o nouă dimensiune a sistemului blagian de gândire, subliniindu-se că, în integralitatea ei, „cultura este rezultanta măreață și singulară a unei mutații ontologice”, cu totul diferită de evoluția în salturi a altor specii, ce suferă simple mutații biologice, căci numai omul cumulează „două mutații: una biologică și alta ontologică”, ultima fiind făcută special „pentru el ori al cărei rod este el”, întocmai ca „într-o a doua Geneză.”⁶¹

În volumul lui Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, publicat în anul 1944, acesta explică în detaliu specificul celor două tipuri de metafore (plasticizante și revelatorii), precizând că „o plăsmuire de cultură este *metaforă* și *stil* într-un fel de uniune”, dar și că „una din formele metaforice ale creației culturale este *mitul*”, însă, spre a nu se înțelege greșit, acesta „nu este o simplă haină trasă peste o *idee*, pentru a o ascunde sau pentru a o împodobi”, ci, la fel ca toate celelalte acte de creație (din știință, metafizică și artă), și mitul este „supus acelorași categorii inconștiente stilistice modelatoare.”⁶²

Alte idei interesante legate de filosofia culturală a lui Blaga vin din mediul universitar românesc, din jurul anilor '80, a veacului trecut. Astfel, procedând la decodificarea semnificațiilor metafizice ale culturii, cuprinse în ampla viziune a lui Lucian Blaga, prof. Ion Mihai Popescu consideră că metaforele plasticizante ar aparține cunoașterii de tip. I, în timp ce metaforele revelatorii ar aparține cunoașterii de tip. II, căci „prima clasă de metafore ține ... de modul biologic al omului (modul I), în vreme ce a doua clasă de metafore ține de existența specifică a omului (modul II).”⁶³

Un alt exeget blagian a pornit în cercetările lui de la ideea înrâuririi spiritului indian asupra filosofului român, căutând posibile rezonanțe ale *vedelor* și *upanișadelor* în conceptele acestuia. Așadar, Constantin Martin constată că „termenul grecesc *metaforă*, ca și cel sanscrit, *upaceara*, derivă de la o rădăcină verbală cu sens similar. grecescul *féro*, și sanscritul *c'ar*, au sensul de a transfera dintr-un loc în altul. Sensurile deosebitoare provin de la cele două prefixe diferite *metá* și *upa* (...) Prepoziția sanscrită *upa* imprimă, după opinia noastră, înțelesul de *strămutare*, de intrare într-o realitate superioară, mai profundă. Cum ar spune Blaga, ar fi vorba de o «așezare în mister»”, căci, conchide exegetul: „Metafora revelatorie blagiană – strămută sensul ideii, este o figură a ei, păstrând «cuvința» raportului primar.” Și, operând cu metafore, oricine va înțelege că această

⁶¹ *Ibidem*, p. 170

⁶² Ovidiu Drimba – *Filosofia lui Blaga*, București, Editura Excelsior – Multi-Press, 1995, pp. 54-55

⁶³ Ion Mihail Popescu – *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor. Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 276

modalitate de gândire este și antinomică: „ea dezvăluie, dar și ascunde, cum spune Blaga, adevărul.”⁶⁴

Dar condiția metaforică a omului în lume nu a suscitat doar interesul filosofului român, el aflându-se într-o „frumoasă companie, secondată de nume ilustre: Platon, Nietzsche, Heidegger.” Predispoziția metaforică a faimosului autor al teoriei ideilor este analizată prin prisma aprecierilor critice ale lui Aristotel, care „subliniază polemic esența metaforică a filosofiei lui Platon”, comentatorul neutru explicând că grecescul *meta-phéro* (a transporta, a deplasa), este cel care a dat naștere sensului de „transport de la sensul propriu la cel figurat”, pe care îl conține metafora, fiind, în fond, „înruit și cu *meta-phrâso* și *metâphrâsis* (traducere, explicare și chiar explicitare, schimbare a contextului în vederea explicitării sensurilor).”⁶⁵ Metaforismul lui Nietzsche este mai vizibil, constată exegetul, în scrierea poetică *Așa grăit-a Zarathustra*, „dar și în conceptele fundamentale, cum ar fi «voința de putere», se simte o metaforă a substanței filosofiei nietzscheene...”, iar „foarte aproape de conceptul lui Blaga al metaforei revelatorii ni se pare Heidegger, după care «metaforicul nu există decât înlăuntrul frontierelor metafizicii»...” Apoi sensul hermeneutic al metaforei, în limbajul curent al filosofiei, este trecut de comentator prin filtrele gândirii lui Paul Ricoeur, făcând o interesantă comparație între „metafora *vie*” a acestuia și *metafora revelatorie* a lui L. Blaga, varianta din urmă fiind apreciată a fi mai plină de miez și mai adâncă, „chiar una din izbânzile gândirii românești, o interesantă deschidere spre o posibilă antropologie profundă.”⁶⁶

Analizând postulatul saltului ontologic, Alexandru Tănase subliniază, din perspectivă strict antropologică, tensiunea lăuntrică la care este supus insul uman la realizarea actului revelator, ca urmare a rezistenței opuse de „frânele transcendente”, dar, tocmai de aceea, afirmă comentatorul, situându-și considerațiile în vecinătatea mai vechiului gând filosofic al lui Pascal, „*tragismul și măreția* sunt notele constante ale destinului (său) creator.”⁶⁷

*

3. Încheiere

În ultimul volum al trilogiei sale consacrate culturii, Lucian Blaga descrie drama singulară a ființei omenești care, suferind de o dublă mutație – biologică și ontologică –, a fost înzestrată cu darul creației (revelației), spre deosebire de

⁶⁴ Constantin Martin – „Înrâurirea spiritului indic asupra filosofiei lui Lucian Blaga”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, ed. cit., pp. 116-117

⁶⁵ Ion Goian – „Deschideri spre antropologie”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, ed. cit., p. 353

⁶⁶ *Ibidem*, p. 354

⁶⁷ Alexandru Tănase – „Cunoaștere și valoare”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, ed. cit., p. 342

celelalte viețuitoare terestre, beneficiare doar de simple mutații biologice; și astfel ea se află mereu preocupată de dezvăluirea misterelelor, care sunt apărate de frânele transcendente ale Marelui Anonim. Dar pentru a explica modul cum se întâmplă cunoașterea (revelarea) misterelelor lumii, filosoful a avansat conceptul metaforismului, din care rezultă că metaforele, în dubla lor ipostază – plasticizante și revelatorii –, oferă largi posibilități gnoseologice. La fel procedează acesta și cu miturile, care sunt alte căi de deschidere a cunoașterii omenești, atât în varianta lor de „mituri semnificative” (când dezvăluie semnificații raționale), cât și în varianta de „mituri trans-semnificative” (când dezvăluie semnificații fără echivalent logic). Tot aici filosoful distinge între cultura minoră (etnografică, specifică lumii rurale) și cultura majoră (cultă, specifică mediului citadin) și formulează „teoria vârstelor adoptive”, prin care dă explicații referitoare la modul cum o mentalitate culturală, a unui ins sau a unei colectivități umane, poate adopta, la un moment dat, o cale minoră sau majoră de creație culturală, în funcție de propria-i opțiune, producând apoi valori (durabile sau perisabile) din această perspectivă. Raportul antinomic cultură-civilizație este filtrat critic prin prisma concepțiilor unor binecunoscuți gânditori europeni (H. St. Chamberlain, Oswald Spengler, Nietzsche, Vaihinger), discuția fiind dacă noțiunile pot fi explicate ca „polaritate simultană”, ca „fatală succesiune” sau ca „dimensiune ontologică”. Singulară în Univers tocmai prin condiția ontologică, ființa omenească a atins ultimul ei stadiu de evoluție, întreaga ei existență, în succesiunea generațiilor, fiind predestinată unui tragic și chinuitor destin creator și condamnată astfel să trăiască mereu „întru mister și revelație”.

BIBLIOGRAPHY

Cărți:

Vasile Băncilă – *Lucian Blaga, energie românească*, îngrijirea ediției, adnotări, notă asupra ediției și tabelul biobibliografic de Ileana Băncilă, Timișoara, Editura Marineasa, 1995

Lucian Blaga – *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas, 1994

Ovidiu Drimba – *Filosofia lui Blaga*, București, Editura Excelsior – Multi-Press, 1995

Mircea Eliade – „Convorbiri cu Lucian Blaga”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, coordonatori: Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez, București, Editura Cartea Românească, 1987

Ion Goian – „Deschideri spre antropologie”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, coordonatori: Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez, București, Editura Cartea Românească, 1987

Constantin Martin – „Înrâurirea spiritului indic asupra filosofiei lui Lucian Blaga”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, coordonatori: Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez, București, Editura Cartea Românească, 1987

Ion Mihail Popescu – *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor. Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga*, București, Editura Eminescu, 1980

Octav Șuluțiu – *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Editura „Miron Neagu”, 1938

Alexandru Tănase – „Cunoaștere și valoare”, în vol. *Lucian Blaga – cunoaștere și creație. Culegere de studii*, coordonatori: Dumitru Ghișe, Angela Botez, Victor Botez, București, Editura Cartea Românească, 1987

D. Vatamaniuc – *Lucian Blaga 1895-1961. Biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977

Publicații periodice:

Ion Biberi – „Geneza metaforei și sensul culturii”, în revista *Viața Românească*, anul XXX, nr.11 / noiembrie 1938

Septimiu Bucur – „Întâia rotunjire metafizică a lui Lucian Blaga”, în revista *Gândirea*, anul XVI, nr. 9 / noiembrie 1937

Mircea Eliade – „Lucian Blaga și sensul culturii”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul V, nr. 1 / 1 ianuarie 1938

Grigore Popa – „Despre metaforă și cultură”, în revista *Pagini literare*, anul IV, nr. 10-11 / octombrie- noiembrie 1937

Octav Șuluțiu – „Lucian Blaga: Geneza metaforei și sensul culturii”, în revista *Familia*, anul IV, nr. 9 / octombrie-noiembrie 1937

AN OUTLOOK OF THE THEATRE OF ABSURD VIA THE FRAMEWORK OF CHAOS THEORY

Saeid Rahimipour

Assistant Professor, Farhangian University

Abstract: The detection and the application of principles of other branches of science and art has been influential in reforming and forming new ideas and interpretations in other areas of science. This article has dealt with the detection and justification of the principles of chaos theory in the plays of postmodern dramatists. The postmodern absurd theatre can be closely justified at the shadow of the principles of chaos theory mainly regarding the themes afflicting humanity at postmodern era. The article makes it clear how the themes can best be justified within the frameworks of chaos theory and how these chaotic themes can lead to tranquilized condition of human being via the framework of dramatic art. This has enabled the unseen in-tumult layers of human mind regarding his condition and being emerged, made tangible, and get soothed in its condition, a phenomenon whose illustration would be impossible with no other way round. Finally, the paper presents the finding that the chaotic state of mind and being of postmodern man based on the chaotic state of the postmodernism era would capture the significance and meaning built based on his own findings and understanding.

Keywords: Theatre, Absurd, Chaos Theory, Outlook, Analyze

For sure, human being living in a society finds life as a system which is closely interrelated. Each section is dependent upon the other systems which would affect each other's' mechanism. When it comes to the question of ontological questions and dilemmas, such interrelatedness of theories and branches receive prime significance. What is at hand in this article is the detection of the principles of chaos theory in the field of postmodern dramatic literature. Whether this impact has been direct or implicit shows the fact that nowadays this impact of other principles and majors coexist at different levels of kinds of science and knowledge. It would be interesting and inspiring if we come up with the idea of the implications of the impact of these influences on each other. Dramatic literature which has proved to be the most impressive with the ontological and existential obsessions of different types can be justified and affected by many other factors. The one which is really novel and critical is the question of Chaos Theory and its principles.

A brief introduction of chaos theory emergence and its principles would pave the way for our understanding of the condition of modern drama, its style, and its theme development.

As has been mentioned by many intellectuals research on this topic indeed commenced with the meteorological studies. Some of the meteorological experts were working on the climatic conditions and the impacts of many diverse factors on the region and world climate. For two years, they surveyed the roughly moderate climate of a certain region and recorded all the alterations. A bar chart recorder was on from six in the morning and recorded the climate alterations. In the fall of the second year, the graphs drastically changed. At 6 pm, a violated graph revealed the symptoms of drastic climatic alterations, but no sign of alterations could be seen. The next fall, they detected every observation. This year they came up with the results of their observations. Nearby, there was a lake to which a group of migratory birds came. They were the cause of the graph alterations. The mass flight of the birds caused their wing movements arouse a pressure in the atmosphere and this pressure was transferred to side air molecules and in the end got the bar graph set sensors. Using a computer program, he simulated the region and performed the program once with and once without the birds. Without the birds a tornado would form that would destroy 12 hectares of the region. In fact, the bird's flight prevented the formation of the tornado. After more serious and deeper studies and the simulation of the world atmosphere arrived a conclusion which was named the most famous motto of the theory of chaos. *A butterfly' wing movement in Africa gives rise to a tornado in South America.*

This is what roughly can be detected in the formation of drama. Prior to 20th century, dramatic structures resembled roughly the same in the earlier centuries. What happens when modern drama is changed in every aspect turning to non-drama? Such ideas have come into existence due to changes in the thinking mode of the dramatists and the alteration of the conditions of man at modernism and post modernism era. A close look on the theatre of the absurd reveals this reality that such changes in plot, setting, themes, atmosphere, and characterization are on the line of revealing some variations of man's obsessions and the way the staging mode of representation of literature tries to reflect them to the reader and the audience. The close detection of the changes show the strange attractions principle. Sudden changes in language and all other elements of the drama reveals butterfly effect causing and arousing some conditions of certain types. The cooperation and go-togetherness of all the elements of this theatre on the line of manifestation of themes of certain type resembles that of dynamic adaptation principle. The way the theatre projects its themes in the mind of the audience or the reader for the purpose of enabling modern man get along with his obsessions follow the principles of chaos theory. As has been asserted there are four principles

in chaos theory namely butterfly effect, strange attractions, dynamic adaptation, and self-similarity. This paper directly and implicitly represents their manifestation in different elements of drama of absurd with the special references to the clues in the works of the prominent figures of the theatre of the absurd, Samuel Beckett and Harold Pinter.

On this line, Chaos theory can be defined as a field of study which studies the behavior of systems that are highly sensitive to initial conditions producing diverging outcomes which would be unpredictable and unachievable in any other way round. Accordingly, this is exactly what has happened in the principles of theatre in the theatre of the absurd. Language turns to silence for better explanation, setting gets strange and minimal, characters sound bizarre, and themes become existential and ontological, and the whole theatre becomes novel whose implementation and illustration can be seen in the works of the dramatists of this school of theatre. This is in congruence with what Merja Polinen has asserted regarding the mutual interdisciplinary sciences and theories. "A detailed investigation of the writings on chaos theory and literature reveals within this seemingly narrow field a wide variety of epistemological assumptions, and comparing them can give us a clearer picture of what can and cannot be achieved by combining literary studies and the natural sciences" (Merja, 2008:1).

Chaos theory in modern literature

As has been stated:

Books which try to bridge the gap between science and literature are rarely successful: the gap is now too vast and the language has to be stretched too thin to reach across. An exception was Norman Rabin's *Shakespeare and the Common Understanding*, where the idea of complementarity, borrowed from physics, turned out to be so thoroughly right for Shakespeare. The term was briefly explained ("an electron must sometimes be considered as a wave, and sometimes as a particle. But that kind of tact is foreign to the chaos theorists, and Harriet Hawkins has fallen for their hype. There are several bright moments, as one expects from the author of that incisive survey of the "crisis" in Shakespeare criticism, *The Devils Party*, or the lively *Classics and Trash*. She has read a lot about chaos theory and is able to show how one of its principal sources of appeal is that, though based in mathematics, it has ramifications in many different "real world" situations, from weather description to geology to insect life and especially to computer science. She wittily quotes one of her chaos theorists on the Talmud, according to which God said at the creation: "Let's hope it works" which leaves history "branded with the mark of radical uncertainty." On *Jurassic Park* she has some good things to say,

especially on the superiority of the novel to the film (yet to defend the film at one point she rather pointlessly quotes the Daily Mail critic, to the effect that even a child can understand chaos theory now). She is certainly right that one measure of the greatness of *The Tempest* or *Paradise Lost* is how many subsequent works of art spin off from the parent body though quite why this is relevant to chaos theory is not clear to me (Dreiser, T. 1987; 11).

Stephen H. (1993) with this regard has asserted that literary experiments in form, matching those taking place in modernist painting and sculpture of the same period, challenged the reader to re-examine and deconstruct preconceptions about the world. Berthold Brecht created modernist theatrical productions according to his theory of the alienation effect which was supposed to make the audience think and feel in new and critical ways by removing comfortable assumptions and not permitting the narrative to appear too much like reality. Hence, this theory may prove to be promising regarding the revelation of the ontological problems of man.

In the last decades, a revolution has occurred in the realm of natural sciences. This revolution deals with the understanding procedures and illustration of the phenomena by intellectuals who in the past presented their explanations in clear and resolute frameworks. They view the universe as systems that were in motion in accordance with deterministic nature laws which were predictable. Accordingly, they believed that the effects were the output of the linear specific causes. Now, they emphasize the creative role of entropy and chaos and view the world as systems which act as self-adaptation and that the consequences of such a life style would be the existence of unpredictable and accidental states. Nevertheless, in this condition the natural deterministic laws still dominate. It has been revealed that systems behave in secular manner in which chaos results in discipline and vice versa. Nowadays, the simple view of the world operation has been changed to a paradoxical and sophisticated imagination of its operation. This new science is called sophistication theory, a branch of which known as the theory of chaos has attracted the world wide attention. The theory of "final discipline" or 'discipline of chaos" provides us with the tools for solving complicated problems in the chaos and alteration-stricken environment of today or the future. The following assertions confirms such condition as follows:

William W. Demastes, in his book *Theatre of Chaos*, quoted from Stephenson (2006) notes that "given that both artists and scientists strive to understand nature and give that points of curiosity and matrices of approach are culturally influenced, it only makes sense that they will at least occasionally hit upon parallel conclusions."

In his *Meditations on First Philosophy*, René Descartes (1984) engages with precisely this question. At the outset of his argument to prove the existence of God, Descartes supposes that his entire sensory experience of the world is the

inspiration of some malicious demon of the utmost power and cunning [who] has employed all his energies in order to deceive me. I shall think that the sky, the air, the earth, colors and shapes, sounds and all external things are merely the delusions of dreams which he has devised to snare my judgement. I shall consider myself as not having hands or eyes, or flesh, or blood or senses, but as falsely believing that I have all these things.

Whether knowing this fact or not, one can imagine that Samuel Beckett and Harold Pinter may or may not have been aware of this principle and have applied it to the field of drama. The sheer prevalence of chaos in all aspects of postmodern life has targeted modern man's view of his self and identity. It is through this viewpoint which one comes up with the concerns of philosophers: why the already-taken-for-granted-held-meaning creature has turned to the passive of all? Why has he been obsessed with the very idea of his being, self, and identity?

The plays of this theatre trend consider Descartes's philosophical problem of how we can have knowledge of our existential situation through the perception of external objects. It illustrates the subject's search for objective truth, for stability of perception, and thereby for the key question—confirmation of ontological status. George's is not the quintessential developmental journey of the bildungsroman, whose goal is to answer the question, "Who am I?" Instead, his objective is to solve the existential puzzle, "What am I?"—or perhaps more succinctly, "Am I?" (Stephan, Jenn, 2006).

The answer, for sure, could be detected in the chaotic state of the postmodern world, the entropic views of philosophical thinking, and the turbulent political, economic, social, and existential states of the current situation. The dramatists being well aware of these characteristics as introduced from their own special orientation, namely personal, psychological, and social respectively have exercised the chaotic characteristics on all aspects of drama to reveal the underlying causes of man's blurred vision of his self and identity on the one hand; and through the appropriate chaos characteristics bring back stability to the ambiguous self, assign meaning to the absurd and menace-stricken existence of modern man, and finally justify his philosophy of being on the other hand.

The main characteristics of chaos systems as introduced are as follows: Butterfly Effect which rejects the linear cause and effect relationship and approves nonlinearity of the relationship between the phenomena and the systems meaning that a minute change in the initial conditions can result in vast unpredictable changes in the system and this is the footstone of the theory of chaos. In this theory, it is believed that in all phenomena, there are points a minute change upon which creates enormous alterations. The playwrights in their illustration of the current existential paradoxes and dilemmas imposed upon man amidst the controversial debates over the philosophy of his being, have been technically able

to transform the theater in all its aspects to guarantee its feasibility in handling these themes. To them, this turbulent state of man aroused by the aforementioned factors have contemporarily culminated in the sheer ambiguity and instability of everything and this has been exacerbated when it comes to the abstract, mental, and existential man's view of himself. The current wondering state of man is the consequence of the changes assigned on man's existence in accordance with other advances in other aspects of modern life. Their duty on the line of unraveling the underlying motives and providing solutions for them, no doubt, calls for their idiosyncratic techniques. In this regard, they have not been lagging far behind other intellectuals.

Characteristics of modern literature

Modernist literature was a predominantly English genre of fiction writing, popular from roughly the 1910s into the 1960s. Modernist literature came into existence due to increasing industrialization and globalization. New technology and the horrifying events of both World Wars (but specifically World War I) made many people suspect the future of humanity: What was becoming of the world? Writers reacted to this question by turning toward Modernist sentiments. Gone was the Romantic period that focused on nature and being (Smethurst, P. 2000) modernist fiction spoke of the inner self and consciousness. Instead of progress, the Modernist writer saw a decline of civilization. In the field of psychology in the theories of great psychology genuine, Freud, this procedure has been taken into account. He asserts that the root of all human behavior is rooted from childhood (the initial conditions of for the theory of chaos). Through the detections of these behaviors from the childhood analyses to their current behaviors one can come up with different ideas which can now be justified differently and they can be ascribed to the initial status of their being and existence (Sigmund Freud 1995).

Most similarly, the playwrights have similarly violated the already established dramatic style, created a new chaotic language and crying out language of silence and sound, staged characters at the mercy of absurdity and panic to death, meaningless and bizarre settings, and the theme of ever struggle and quest for self and identity whose best examples can be seen in the works of Samuel Beckett, Harold Pinter, Arthur Miller, Tennessee Williams, Henrik Ibsen, and many more dramatists of this school of thought mainly known as the theatre of the absurd which has to the researcher's best recollection has been departed from its already established and has been formed in congruence with the demands of the postmodern time and era.

Dynamic Adaptation: In the ever changing current situations, the entropic systems interact with the environment like living creatures and for achieving

success are in constant creativity and innovation. When a system approaches an adaptable equation for the sake of progression needs inner crucial changes and these changes per se instead of adaptation and application with the environment creates a constant progressive adaptation. The output would be the alteration of the stabilized relationship between the people, behavior patterns, career patterns, attitudes, ways of thinking, and cultures. Humanity, his definition of being, too, has lent itself to reappraisal. That is why he drastically turns down all the established metaphysical, religious, and philosophical doctrines and gets involved in constant search for the meaning of his existence so as to update, challenge, or revive the current one. In such chaotic conditions minute changes can result in drastic changes in the systems (here man's view of his self, being, and identity) and under these circumstances the butterfly effect alongside the progressive adaptation (the output of the search manifested in the characters' behaviors in the introduced plays) is crystallized that is to say, in Adams' terms to get out of habit(absurdity) and get to life(meaning) through the chaos creation illustrated in the nebular state of man's view of his existence.

Strange Attractions: Although nonlinear and unpredictable in behavior, strange attractions are systematic patterns which come out of the existing entropy of the system and the chaos. They are everywhere. Whatever we see as chaos in the first sight, in the long term and with the passage of time turns into a regular system working systematically. Drastic alterations, unpredictable changes, critical movements and... all in their components possess a kind of discipline reminding one of the Inca tribes' patterns whose seemingly shapeless patterns at a longer distance prove significantly meaningful and reveal well organized shapes and patterns. "We have often noted the ability of small, unnoticed events to alter radically the way events subsequently unfold" (Smith, 2001:262)

Hamm: Why don't you finish us? (*Pause*)I'll tell you the combination of the cupboard if you promise to finish me

Clov: I couldn't finish you. (*Endgame*, 37)

"In *Endgame*, characters subject their bodies and their language to a minor treatment, discovering modes of existence that conflict with majoritarian organizations and institutions"(Shield, 2005: 119)

ESTRAGON: The best thing would be to kill me, like the other.

VLADIMIR: What other? (*Pause.*)What other?

ESTRAGON: Like billions of others.

VLADIMIR: (*sententiolls*). To every man his little cross. (*He Sighs.*)Till he dies.(*Afterthought.*)And is Forgotten. (*WFG*, P.72)

They are afflicted with an incurable disease known as entropy.

Hamm: How would you know if you were merely dead in your kitchen!

Clov: Well...sooner or later I'd start to stink.

Hamm: You stink already. The whole place stinks of corpses.

Clov: The whole universe

Hamm: (*angrily*) to hell with the universe (*Endgame, p.45*)

ESTRAGON: Well? If we gave thanks for our mercies?

VLADIMIR: What is terrible is to *have* thought.

ESTRAGON: But did that ever happen to us?

VLADIMIR: Where are all these corpses from?

ESTRAGON: These skeletons. (*WFG, p.75*)

Clov: He's crying. (*He closes lid, straightens up.*)

Hamm. Then he is living (*Endgame, p.41*)

The characters are persecuted by an anonymous and hostile "ils". Violence, in all its forms, physical and psychological, is everywhere"(Visniec, 1996:15-16).

Clov: (fixed gaze, tonelessly) Finished. It's almost finished, nearly finished, it must be finished. (Pause) Grain, upon grain, one by one suddenly, there's a heap, little heap, the impossible heap. (Pause) I can't be punished anymore.(Pause) I'll go now to my kitchen, ten feet by ten feet, and wait for him to whistle for me.(Becket 1958:12)

Regarding the above extract from *Endgame* Sikroska (1994) asserts that the reader and the viewer "is thrown into the middle of the story and, apart from information of a highly metaphysical load which can be inferred from the context, there is never a hint that the dialogues will be built into some sort of action".

Such a state shows that the problems the characters are involved in are somehow unpredictable and the "threatened chaos of information overload. In literature it is being used to explore the nonlinearity and fragmentary, multiple perspectives that characterize so many modern works. It usually emerges that there is little truly lawless or disorderly about what is being studied. Chaos, in chaos theory, is not the same as total disorder but, rather, a positive force in its own right [...] chaos theory provides a model for mingling order and disorder.(Hayles 1990)

Regarding the application or detection of the features of this theory and the analysis of the plays and playwrights at hand, one can detect the presence and application of chaos theory to dramatic literature, coming up with the following ideas and implications regarding two of the greatest pioneers of this school of theatre as it is sometimes called avant-garde Theatre as "the most significant efforts of the avant-garde do continue to involve the self-conscious exploration of the nature, limits, and possibilities of drama and theater in contemporary society" (Cardullo, 2015):

1. One of the dominating themes in the major works of the two great noble-prize winners' major plays which is the ambiguity of self and identity proves to be obviously a great existential obsession of modern man which is per se an offshoot

of the postmodern (the initial state of butterfly effect) era reflected in the two great playwright's theatres which as "some literary critics view any nonlinear play as being "chaos structured", [May be Beckett and Pinter like] Stoppard deliberately crafted a structure that embodies essential attributes of deterministic chaos " (Fleming, 2013:5).

2. Samuel Beckett's binary creation of characters of complementary nature and behavior (stranged attractions) realized as pseudo-couples technique as manifestation of strange attractions deployed by him proved significantly useful in clarifying and manifesting the instability, relativity, and ambiguity of the characters self through which Beckett has tried to project upon the audience their blurred vision of their selves in the hope that they revive and restore a clear and stabilized view of their selves and identities.

3. The chaotic deployment of the element of entropy (chaos condition) adopted from the physics laws on the line of creating maximum entropy for violating the audience agitated, false state of their selves and identities proves promising in reflecting the character's failure in realizing their true selves and paves the way for the viewers or readers to better come up with a solution to their own self ambiguity at this modern era.

4. Harold Pinter's revelation of the character's quest for their selves and identities in his two great plays *The Birthday Party* and *The Caretaker* is a true duplication of the entrapped modern man in his evasive, unstable view of his self and identity which is at the mercy of the era's diverse problems.

5. Harold Pinter clarifies and introduces menaces of different types (as initiator for the creation of butterfly effect) in his special comedy of menace hovering over the characters' behavior and their own view of themselves and identities. It manifests these sources of physical, mental, psychological menaces as the underlying motif behind this instability and turmoil of character's and in reality the viewers or readers' state of their selves and identities.

6. Both Samuel Beckett and Harold Pinter through the commonality of the Theatre of the Absurd (as the element of self-similarity and dynamic adaptation) advocate the existential absurdity of life and existence as one of the main underlying factors behind man's ambiguous state of his self and identity come into existence through the operation of Butterfly Effect.

7. Regardless of the two playwright's commonality, each through his own idiosyncratic theatre and view point (indicating dynamic adaptation), that is to say, Beckett from more personal and philosophic; and Pinter from more social and psychological ones manifest the entropic condition of man so as to reveal the chaotic state of man in every possible aspect. Maybe like psychodrama, the absurd drama too "Chaos in psychodrama is also the moving force behind the development of a group and the protagonist. Each member of a psychodrama group

brings into the group a set of their patterns of thought, feelings, standpoints, behavior and interaction with other Members” (Drakulić, 2014:7).

8. Absurdity, Subservience, and many personal, philosophical, social, political, and psychological factors as the major chaotic characteristics of postmodernism (the origins of strange attraction) have given rise to the in-tumult status of modern man regarding his sense of his self and identity revealing strange attraction of this theory in the absurd theatre. “Postmodernists, however, often demonstrate that this chaos is insurmountable; the artist is impotent, and the only recourse against “ruin” is to play within the chaos” (Sharma and Chaudhary, 2011:2)

9. What the characters and the authors have tried to project upon the viewer and the reader is the fact that they enhance men’s chaotic condition on the way of getting to stability (self-similarity principle).

10. The way the works of the absurd theater’s works can be justified under the shadow of the chaos theory helps make the justification of the works of literature far ahead of its real justification (dynamic adaptation principle). “This “chaos” is simply epistemological complexity resultant from unknown factors. Hidden order remains a foundational certainty within chaos theory and its methodology offers new ways of exposing it” (Smith, 2001:7). It reveals the fact that some theories of science and art should be applied to other works of science so that they can be well analyzed and understood at the shadow of these disciplines. “Being most of the time unable to move around in the audience, the spectator remains a seated captive audience which has to accept “undigested” raw information and put them into a larger explanatory whole. There is nothing ‘there’ to look for in a traditional sense. There are only raw data to construct something” (Saner, 2001:7) in the chaotic source of information and the upside down condition of the already established believes and theories.

11. The novelty of the application of such disciplines makes the themes of the works to be better understood. The initial status of the themes of the plays show some step wise application of the theories so as to be better tangibly understood. The existential obsessions at hand in the works of these playwrights reveal the corroboration of the theories and the works on the line of their better manifestation.

The above mentioned elements show the tacts of the dramatists deployed in their reformed theatre to convey the desired message and the intended theme which can be all as the manifestation or the real exercise and application of the elements and the principles of the Chaos Theory. “This “chaos” is simply epistemological complexity resultant from unknown factors. Hidden order remains a foundational certainty within chaos theory and its methodology offers new ways of exposing it” (Smith, 2001:265). The dramatists may have known nothing about these principles in their literary creation but the justification of their

works specifically regarding the themes which are impossible to be explained in any other way round, here the question of existential obsessions, would be fascinating academically knowing the fact that as Sardar quoted from Drakulić (2014) has asserted ““The Birth of the Gods” Hesiod (8th-7th century BC) depicted Chaos as the origin of life, and in his cosmological poem “Theogony” chaos precedes everything” (Sardar, 2001).

Conclusion

In the seemingly chaotically non theatre drama of absurd of Samuel Beckett and Harold Pinter in all its aspects lies their efforts on the line of implying meaning. “This “chaos” is simply epistemological complexity resultant from unknown factors. Hidden order remains a foundational certainty within chaos theory and its methodology offers new ways of exposing it.” (Saner, 2001:6) In their portrayal of meaningless, absurd state of man’s existence, meaning, and stability emerges and resides in the mind of the audience and the reader. “While the macro level of the play’s structure mimics an iterated algorithm, the micro level features a series of repetitions, parallelisms, textual echoes, and other acts of doubling. This structural layering is another example of deterministic chaos” (Fleming, 2013:6). What chaos theory puts forward in the realm of dramatic literature is the fact that on the line of helping man out to capture his stabilized view of his obsessions and achieving his true meaning of his ontological obsession, one realizes that chaos theory implementation “ is imperative to push human being again towards seeing themselves as they really are”(Ionesco, 1958) whose major purpose is getting the man out of non-entity into a meaningful and self-achieved identity which is achieved following the principles of chaos theory from butterfly effect to dynamic adaptation to the strange attractions respectively exercised upon the elements of the theatre of the absurd.

BIBLIOGRAPHY

- Cardullo, Robert (2015), *Experimental theatre in the twentieth century: avant-gardism, the absurd, and the postmodern*. Springer Netherlands: Neohelicon.
- Drakulić, Aleksandra Mindoljević. *CRITICAL REFLECTIONS FOR UNDERSTANDING THE COMPLEXITY OF PSYCHODRAMATIC THEORY*. *Psychiatria Danubina*, 2014; Vol. 26, No. 1, pp 12-19
- Dreiser, T. (1987), *Dreiser: Sister Carrie, Jennie Gerhardt, Twelve Men*. New York: Classics of the United States, Inc.

Fleming, John. "It's wanting to know that makes us matter": Epistemological and Dramatic Issues in Tom Stoppard's *Arcadia*", Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English speaking world 8 | 2013

Freud, Sigmund, translated by A.A. Brill.(1995), *Basic Writings of Sigmund Freud (Psychopathology of Everyday Life, the Interpretation of Dreams, and Three Contributions To the Theory of Sex)*, Published by Modern Library

Ionesco, E. *Ni un dieu, ni un demon cashier de la comagnie*. Paris nos. 22-23
May. 1958 p.131

N. Hayles,(1990). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca: Cornell University Press.

Polvin, Merja (2008). *Reading the Texture of Reality Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*. University of Helsinki. <http://ethesis.helsinki.fi>

Ramen Sharma and Dr. Preety Chaudhary, *Common Themes and Techniques of Postmodern Literature of Shakespeare*, International Journal of Educational Planning & Administration. Volume 1, Number 2 (2011), pp. 189-198

Raymond, Saner, *Postmodern Theater: A Manifestation of Chaos Theory*
CSEND

Geneva, 12th February 2001

René Descartes, "Meditations on First Philosophy," in *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 2, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), Taken from and cited from *Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton's Possible Worlds Stephenson*, Jenn. Theatre Journal, Volume 58, Number 1, March 2006, pp. 73-93

Samuel Beckett's *Endgame*. *Studia Anglica Posnaniensia* xxvii, 1994

Shiels, P. *Beckett's Victors: Guests without Qualities*. PhD Dissertation. Florida State University, 2005, p.119

Sikorska, L (1994). *The language of entropy: A pragma-dramatic analysis of Samuel Beckett's {Endgame}*, Volume *Studia Anglica Posnaniensia*, Issue 28, p.195-208 (1994)

Smethurst, P. (2000), *the Postmodern Chronotope, Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi

Smith, Warren CHAOS THEORY AND POSTMODERN ORGANIZATION. INT'L. J. OF ORG. THEORY & BEHAV., 4(3&4), 259–286 (2001)

Stephen, H, Kellert. (1993). In the Wake of Chaos: Unpredictable Order in Dynamical Systems, University of Chicago Press.

Stephenson, Jenn. Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton's Possible Worlds. Theatre Journal, Volume 58, Number 1, March 2006, pp. 73-93 (Article) P. 76)

VISNIEC, M. Le dernier Godot, trans. Gabrielle Ionesco. Lyon: Conditions du Cosmogone, 1996. Pp. 15-16

William W. Demastes, Theatre of Chaos: Beyond Absurdism into Orderly Disorder (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), xv. taken from Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton's Possible Worlds Stephenson, Jenn. Theatre Journal, Volume 58, Number 1, March 2006, pp. 73-93

SEXES ET DIFFERENCES DANS TROIS TEXTES FICTIONNELS DE SIMONE DE BEAUVOIR

Serenela Ghițeanu

Assoc. Prof., PhD., Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Simone de Beauvoir est une philosophe et militante universellement reconnue pour les droits des femmes, en France comme aux Etats-Unis, grâce à son ouvrage « Le Deuxième sexe » et à sa lutte ultérieure. Dans ses textes de fictions, par rapport aux textes autobiographiques, la condition de la femme est décrite pourtant de manière différente et nous avons choisi trois titres qui nous semblent représentatifs dans ce sens. Dans « L'Invitée », dans « Les Belles images » et dans « La Femme rompue » nous avons une héroïne principale qui ou bien se leurre elle-même, dans le premier roman, qui est émancipée mais limitée, dans le deuxième, et qui est carrément vaincue, dans le dernier titre. Femme rebelle dans sa vie privée, Simone de Beauvoir écrit des textes de fiction dans lesquels elle choisit de présenter la réalité telle qu'elle est : malgré une évolution à travers les années, les femmes sont encore dominées par les hommes.

Keywords : féminisme, roman français, réalisme psychologique

Simone de Beauvoir est reconnue depuis longtemps comme l'égérie des mouvements féministes, européens et américains, et avec le temps qui passe, son rôle dans l'histoire de la culture et des idées semble être surtout celui-ci. Celui d'avoir écrit et publié après la fin de la Seconde Guerre mondiale un ouvrage difficilement classable, *Le Deuxième sexe* (1949), un essai qui mélange une série d'approches : philosophique, historique, littéraire, sociologique et politique. Elle est l'auteure d'une œuvre qui compte essais philosophiques, textes de fiction, mémoires, récits autobiographiques et, pour finir, de la correspondance. Même si le mouvement féministe des années 70 a pris un autre chemin que celui des idées présentes dans *Le Deuxième sexe*, toutes les féministes françaises et américaines reconnaissent De Beauvoir comme la figure inspiratrice essentielle de leur lutte.

Issue d'un milieu petit-bourgeois, Simone de Beauvoir aime étudier et connaît des succès sans précédent pour l'époque, elle possède des certificats de licence en : mathématiques, littérature, latin et, enfin, en philosophie. Elle est deuxième en Agrégation de philosophie, en 1929, tout juste après Jean-Paul Sartre, qu'elle avait déjà connu pendant les études. Dans sa vie privée, elle est une rebelle,

car elle refuse le mariage et la maternité pendant toute sa vie. De Beauvoir et Sartre forment un couple en union libre, puisqu'ils se permettent réciproquement des infidélités et leur liberté réciproque tourne même à des cas de triangle amoureux, dans lesquels entrent d'ancien(nes) étudiant(es), à condition que Sartre et Beauvoir partagent, de temps en temps, uniquement le partenaire de sexe féminin. Les jeunes en cause sont dépourvus de moyens financiers, en général il s'agit d'immigrants qui viennent faire des études en France, ce qui fait que le fameux couple s'érige non seulement en leurs initiateurs intellectuels mais aussi en des aides financières. (Des détails sur la question sont donnés dans l'ouvrage *Simone de Beauvoir & Jean-Paul Sartre* de Walter van Rossum, paru à Berlin en 1998). L'union libre entre De Beauvoir et Sartre est fondée sur une entente hors du commun sur le plan intellectuel et elle le restera jusqu'à la fin de leurs jours. Malgré les nombreuses infidélités en amour, malgré le fait qu'ils n'ont jamais eu un logement commun et qu'ils se sont vouvoyés jusqu'à la mort, Sartre et De Beauvoir sont devenus pour le monde entier un couple mythique.

Si dans *Le Deuxième sexe* Simone de Beauvoir examine la condition de la femme à travers le temps et arrive à la fameuse conclusion « On ne naît pas femme, on le devient », en affirmant ainsi le caractère culturel, construit de la soumission des femmes aux hommes, dans ses ouvrages de fiction elle décrit la vie des femmes d'une manière que nous pourrions appeler à présent très réaliste.

Dans son célèbre roman *Les Mandarins* (1954), qui a remporté le Prix Goncourt, la figure féminine centrale, Anne Dubreuilh, est une intellectuelle qui est la compagne complice de son mari Robert Dubreuilh, intellectuel célèbre de gauche, mais qui prendra temporairement un amant, lors d'un séjour aux États-Unis, Lewis Brogan. Si le trio est inspiré par De Beauvoir-Sartre-Nelson Algren, l'écrivain Henri Perron est inspiré par Albert Camus et De Beauvoir règle ainsi quelques comptes avec l'auteur de *L'Étranger*. A la femme libre qu'est Anne Dubreuilh s'oppose la compagne d'Henri Perron, Paule, qui lui est soumise et souffre à cause de la relation de celui-ci avec la jeune Josette. *Les Mandarins* a pourtant comme enjeu un *débat politique* et non pas la condition de la femme et, en plus, sous les traits d'Anne Dubreuilh Simone de Beauvoir ne fait que donner un portrait très flatteur de soi-même.

Trois sont, d'après nous, les titres de fiction dans lesquels Simone de Beauvoir présente des figures féminines qui comptent dans une problématisation de la condition féminine : *L'Invitée* (1943), *Les Belles images* (1966) et *La Femme rompue* (1967). En fonction de la caractéristique principale, nous avons nommé l'héroïne de *L'Invitée*- la femme qui se leurre elle-même, celle du roman *Les Belles images*- la femme émancipée mais limitée et, enfin, celle de *La Femme rompue* -la femme vaincue.

La femme qui se leurre elle-même

1943 est l'année de la parution de deux livres importants et liés entre eux dans le monde littéraire et intellectuel français : *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre et le roman de début de Simone de Beauvoir, *L'Invitée*. Le roman *L'Invitée* fait sensation en France lors de sa parution. Interdit par le Vatican, le livre est bien reçu par la critique française. De Beauvoir est une écrivaine qui a le courage de décrire un triangle amoureux entre un homme et deux femmes qui s'affichent publiquement, qui semblent assumer leur situation, jusqu'à posséder une sorte d'arrogance qui veut affirmer une relation située à un niveau supérieur, au-delà de la jalousie, de la fidélité sexuelle, qui est vue comme ennuyeuse. Il s'agit, en fait, d'un roman d'inspiration autobiographique, car le personnage Xavière a réellement existé sous le nom d'Olga Kosakievicz et, en plus, le roman lui est dédié.

La politique manque complètement de ce roman parce que Simone de Beauvoir s'engagera, suite aux insistances de Sartre, d'ailleurs, à peine après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Jusqu'alors, elle se désintéresse de ce domaine et son roman de début a été interprété comme une fictionnalisation des idées de l'existentialisme. Mais peut-il encore être lu, de nos jours, comme un roman existentialiste ?

Les héros principaux du roman *L'Invitée* sont affranchis des dogmes de toutes sortes de leur monde bourgeois, ce sont des intellectuels et des artistes libres qui vivent comme bon leur semble, ils ne croient pas en Dieu et pensent que c'est l'homme qui fait son propre destin, à travers sa volonté et ses choix. Pas de morale chrétienne donc, nous en sommes loin, seulement une idée d'éthique de la responsabilité. Tout cela est, en effet, existentialiste.

En plus, nous avons dans ce roman une illustration des théories existentialistes sur les rapports entre Moi et l'Autre. Selon Hegel, que Sartre approuve, le regard est celui qui nous révèle l'Autre. Lorsque nous l'identifions du point de vue corporel, nous le percevons comme objet. Celui-ci me perçoit, Moi, de la même manière, en se posant comme Sujet lorsqu'il me regarde. En prenant connaissance de l'existence de l'Autre, Moi, je comprends que je ne suis pas le centre du monde, qu'il y a les Autres et que ceux-ci, en me regardant, me jugent aussitôt. C'est perdre une bonne partie de ma liberté. Sartre affirme même que l'autre peut devenir un élément de désintégration de mon univers. Ainsi un conflit naît-il entre ma vision du monde et la vision de l'Autre et sa liberté tend à annihiler la mienne. Par conséquent, je dépends de l'Autre et, réciproquement, l'Autre dépend de moi. Ce conflit pourrait se résoudre dans la relation d'amour. Chacun des partenaires accepte de devenir un objet pour l'Autre mais en fait il y a deux possibilités : le masochisme, dans lequel nous sommes l'objet de l'Autre, ou le sadisme, dans lequel nous sommes Sujet pour l'Autre. Autant que les partenaires acceptent ces rôles il n'y a pas de conflit mais au moment où une

troisième personne fait son apparition, dans le couple vont naître la haine et le désir de supprimer l'intrus.

C'est exactement ce qui est mis en fiction dans le roman *L'Invitée*. Nous avons un couple, Françoise-écrivaine et Pierre-metteur en scène, qui vit dans une union amoureuse librement consentie. Entre eux, ils se parlent en termes d'amour fusionnel, Pierre déclare à Françoise : « Toi et moi, on ne fait qu'un ; c'est vrai, tu sais, on ne peut pas nous définir l'un sans l'autre. » (*L'Invitée*, 26) De son côté, Françoise, nous dit le narrateur, n'a pas de place dans sa vie pour un autre homme. Pierre a quelques petites aventures mais elles sont frivoles et n'affectent pas sa compagne.

En faisant la connaissance de la jeune provinciale Xavière, Françoise, qui a trente ans (mais qui se comporte comme si elle était plus âgée), ressent le besoin de s'occuper de la jeune fille : d'abord, elle veut la déterminer de quitter sa ville natale Rouen et de venir habiter Paris, le même hôtel qu'elle, ensuite de lui trouver une occupation. Xavière a un esprit assez borné et elle est hostile à l'idée de changer. Elle accepte ce qu'on lui offre et pose en victime, en s'accusant de défauts que, paradoxalement, elle possède vraiment. Même si elle est médiocre intellectuellement et manque d'expérience de vie, Xavière possède pourtant la force de s'imposer telle qu'elle est et Françoise s'aperçoit que quelque chose lui échappe chez sa protégée : « Sans doute y avait-il ainsi derrière tous les caprices de Xavière un monde de pensées obstinées et secrètes ; c'était un peu inquiétant à penser » (Ibidem, 67).

Pierre connaîtra Xavière et même si Françoise lui dit qu'il pourrait tomber amoureux de celle-ci, l'homme refuse l'idée en prétextant que la jeune fille est trop infantine. Pierre dit qu'il voudrait seulement être son ami mais le lecteur peut se poser tout de suite la question quelle amitié- qui suppose une certaine égalité- serait possible entre un metteur en scène mur, exigeant et cultivé et une jeune fille ignorante et légèrement instable psychologiquement. Cependant, peu à peu, les trois se rencontrent de plus en plus et la relation initiale entre Françoise et Xavière est vaincue par la relation d'entre Pierre et Xavière. Il s'agit d'une prise en possession, de Xavière par Pierre, comme dans le cas initial de Françoise - Xavière : « Désormais c'était à Pierre que Xavière appartenait » (Ibidem, 141). Françoise et Pierre envisagent donc la jeune fille en tant qu'objet.

Celle qui avait paru une femme forte, l'écrivaine Françoise Miquel, qui s'estime et qui est considérée dans son entourage comme « une femme faite » (Ibidem, 179), perdra graduellement sa confiance en soi, devant l'affirmation de plus en plus agressive de Xavière. Le rapprochement de celle-ci et de Pierre est hâté aussi par le fait que la jeune fille devient l'élève du metteur en scène, en vue d'un projet peu probable pour elle de devenir actrice. Si au début Pierre n'avait pas beaucoup apprécié Xavière, il commence assez vite à la surestimer. Il dit sur

elle : « Elle a une attitude bien définie devant la vie, avec laquelle elle ne transige pas : c'est ce que j'appelle une morale. Elle cherche la plénitude, c'est le genre d'exigence que nous avons toujours estimée » (Ibidem, 161). En l'entendant, Françoise constate qu'elle a été ralliée à une opinion sur Xavière qu'elle ne partage pas. En conséquence, elle perçoit brusquement Pierre comme « un inconnu » (Ibidem, 164). Le mythe de l'union fusionnelle entre Pierre et Françoise subit des cassures dramatiques.

Devant l'affirmation de soi bruyante de Xavière, Françoise a la révélation de l'existence de l'Autre et du manque d'importance qu'elle accorde à son propre corps. Françoise est une intellectuelle qui fait de l'impression parce qu'elle est en accord avec elle-même : « Une conscience nue en face du monde, c'est ainsi qu'elle se pensait » (Ibidem, 183). Il faut mentionner que l'épigraphe du roman est la citation : « Chaque conscience poursuit la mort de l'Autre », appartenant à Hegel. A partir du moment où, en saisissant l'existence de l'Autre, Françoise ressent que son univers entre en désintégration, pour reprendre la formule de Sartre, le lecteur peut soupçonner que l'épigraphe est une clé dans le déchiffrement du sens du roman.

Françoise se sent désormais « un vide » (Ibidem, 183), elle dit « Je ne sens pas exister mon corps » (Ibidem, 189), elle se demande qui elle est et, en suivant Paule, une amie, danser de manière frénétique dans un bar, Paule qui est regardée avec émotion par Xavière-même, jusqu'à verser des larmes, Françoise constate qu'elle ne ressent plus rien. En plus, Pierre confère à Xavière la capacité de voir et de sentir les choses avec « ses yeux tout neufs ; et voilà que les choses se mettent à exister pour nous, juste comme elle les voit » (Ibidem, 191). Françoise est ainsi obligée de constater que le « nous » prononcé par Pierre ne la concerne plus, que son union avec Pierre est désormais une illusion et que l'homme « vivait pour lui-même ; sans perdre sa forme parfaite, leur amour, leur vie se vidait lentement de leur substance » (Ibidem, 193). Lorsqu'elle a une discussion avec lui, Françoise lui reproche que ses sentiments d'amour, qu'il clamait autant autrefois, sont « comme des momies » (Ibidem, 199) et les larmes de la femme démontrent le fait que dans leur couple il y avait eu un rapport de pouvoir qui avait été et qui était encore en faveur de l'homme.

Le trio qui s'était affiché avec désinvolture dans les cafés de Paris est remplacé par le couple formé par Pierre et Xavière, même si leur liaison n'est pas encore – et ne deviendra même pas-charnelle. Devant ce nouveau couple, qui sort désormais séparément, Françoise réagit comme toutes les femmes abandonnées : elle pleure et elle souffre, elle n'a plus envie de rien, même pas d'écrire. Ce qui avait paru un tout entre elle et Pierre se révèle être une terrible déception et une fois le tout disparu, elle pleure tandis que Pierre « disposait de son propre avenir

et de son propre cœur ; il s'éloignait, il reculait aux confins de sa propre vie » (Ibidem, 216).

A la suite d'une déambulation dans les rues de Paris, la nuit, Françoise tombe malade d'une pneumonie sévère –maladie psychosomatique, nous pourrions le dire – et elle doit se faire hospitaliser d'urgence. La maladie n'est pas une sorte de purification mais, au contraire, elle la sent « comme une humiliante souillure » (Ibidem, 231). C'est à l'hôpital qu'elle reçoit la visite de Pierre et de Xavière et l'homme lui déclare, heureux, qu'eux deux, ils s'aiment. Tombée de très haut, Françoise ressent « de la rancune » (Ibidem, 257), elle sent qu'elle hait « ce rôle de divinité indifférente et bénisseuse qu'ils lui faisaient jouer, par commodité, sous prétexte de la révéler » (Idem). Ce qui frappe, c'est la résistance de Françoise devant une expérience qui la détruit, la manière dont elle garde en elle toute sa douleur, le contrôle de soi dont elle fait preuve et, le mot est très important, « le rôle » qu'elle continue à jouer. Dans *Le Deuxième sexe*, De Beauvoir écrivait sur les rôles imposés par les hommes à la femme : épouse, mère ou prostituée. Françoise joue un rôle de femme forte, sage et généreuse, rôle imposé d'ailleurs par Pierre et Xavière et qui ne lui convient pas.

A son tour, Xavière est jalouse de Françoise et du fait que Pierre se réjouit avec elle d'une entente intellectuelle à laquelle elle sait ne pas pouvoir parvenir. En conclusion, dans le trio, c'est l'homme qui détient le pouvoir tandis que les deux femmes sont jalouses l'une de l'autre, se sentent, chacune, frustrée dans la relation avec Pierre et n'osent même pas provoquer la rupture.

De cette manière, si le roman avait débuté avec l'image du couple très moderne de Françoise et Pierre, en union libre, donc une façon de concevoir les relations entre hommes et femmes bien nouvelle au début des années 40, tourne assez rapidement dans une situation typique de domination masculine.

Après sa guérison, Françoise essaie de rejoindre le trio mais elle est accablée par une « anxiété résignée » (Ibidem, 439). Elle pense en termes de femme « ordinaire » : la perte de Pierre « c'était la faillite de son existence même qui venait de se consommer » (Ibidem, 367), « Pierre était libre, elle était seule » (Ibidem, 374), « ...allait-elle devenir, comme tant d'autres, une femme résignée ? » (Ibidem, 416).

Comme l'amour reste platonique entre Pierre et Xavière et le couple est très disproportionné, la jeune fille trompe son maître et appelle dans sa chambre le jeune Gerbert, ami de Françoise et de Pierre, et fait l'amour avec lui. En colère, Pierre guette à sa porte, en perdant sa propre idée de dignité. Malgré les ressentiments accumulés, Françoise ne pense pas à demander à Pierre de choisir entre elle et Xavière. Dans une excursion avec Gerbert, elle fait l'amour avec celui-ci mais ce n'est qu'un moment de tendresse après trop de déchirements intérieurs.

La Seconde Guerre commence et les deux hommes sont mobilisés tandis que les deux femmes restent seules et vivent ensemble. Elles s'affrontent enfin et c'est Françoise qui triomphe car Xavière trouve les lettres d'amour écrites par Gerbert à Françoise et elle en souffre. Elle était encore amie de Pierre mais celui-ci ne lui pardonnait pas de l'avoir trahi avec Gerbert.

Tout le pouvoir détenu par Xavière se dissipe mais le mal est déjà fait pour Françoise et il est considérable. Elle est trop marquée par Xavière qui était devenue « une conscience étrangère et rebelle » (Ibidem, 295) C'est pour cela que Françoise laisse le gaz allumé dans la chambre de Xavière, gaz qui étouffera celle-ci pendant la nuit. Si jusque là Françoise avait été calme seulement en apparence, à partir de ce choix de tuer Xavière, elle est calme en entier. L'Autre, qui avait désintégré son univers, qui l'avait se sentir anéantie, disparaîtra enfin : « Son acte n'appartenait qu'à elle. « C'est moi qui le veut ». C'était sa volonté qui était en train de s'accomplir, plus rien ne la séparait d'elle-même. Elle avait enfin choisi. Elle s'était choisie » (Ibidem, 504)

Soixante-quinze ans après sa parution, le roman *L'Invitée* met en fiction certaines idées existentialistes mais se révèle aussi comme un roman féministe même si l'intention de l'écrivaine n'a pas du tout été d'en faire en. Féministe dans le sens où le roman met en scène une situation amoureuse dans laquelle l'homme est tout-puissant tandis que les femmes se font l'illusion de dominer l'homme mais leur pouvoir s'avère être éphémère et ce qui les marque le plus, c'est la souffrance. En combat pour le même homme, deux femmes hésitent à montrer leurs vrais sentiments, afin de ne pas le perdre, elles ne réclament pas de droits envers celui-ci et font preuve d'une estime de soi qui baisse de plus en plus. Pendant tout ce temps, l'homme se permet de garder la relation avec les deux femmes à la fois et de lancer des justifications pour son comportement. Il ne se trouve coupable envers aucune d'elle, même pas un moment. Le geste final de Françoise ne peut pas être lu comme un geste de victoire car l'héroïne s'était déjà sentie devenue « impure » à la suite de cette expérience. Le crime est abominable même en l'absence (existentialiste) de la morale chrétienne et le fait de se sentir obligé de supprimer l'Autre, pour pouvoir encore exister soi-même pleinement, est une preuve majeure de faiblesse, au fond.

La femme émancipée mais limitée

Simone de Beauvoir publie le roman *Les Belles images* en 1966. Il faudrait rappeler quelques événements essentiels pour les femmes de l'époque : en 1965 les femmes françaises reçoivent le droit de détenir un compte en banque, en 1967 est légalisée la pilule contraceptive -mais seulement sous ordonnance et enregistrement-, tandis qu'à peine en 1975, grâce à la loi Veil, la ministre de la Santé Simone Veil, les femmes obtiennent enfin le droit à l'avortement. En 1970

est fondé le Mouvement de libération des femmes, qui combatta toute une décennie afin d'aboutir à des résultats notables.

Dans le roman *Les Belles images* il y a deux figures principales de femmes : Dominique et Laurence, qui sont d'ailleurs mère et fille. La première a cinquante et un ans et, après le divorce du père de Laurence, vit depuis sept ans en relation avec Gilbert, âgé de cinquante-six ans, qui est séparé en fait de sa femme Marie-Claire, qui ne lui accorde pas le divorce. Laurence a une trentaine d'années, elle est mariée à Jean-Charles, avec qui elle a deux fillettes : Louise et Catherine.

Laurence travaille dans une entreprise de publicité et prend comme amant Lucien, collègue de travail. Cet adultère intervient dans sa vie plutôt pour la compliquer, après lui avoir offert, au début, « le feu dans les veines » (*Les Belles images*, 22), après s'être sentie « chair et sang, désir, plaisir » (Idem). Si dans le mariage avec Jean-Charles, qui dure depuis onze ans, l'amour est devenu « lisse, hygiénique, routinier » (Ibidem, 27), la relation avec Lucien offre à Laurence une certaine valorisation : « sous son regard elle se sentait précieuse » (Ibidem, 33). Laurence est une femme qui a tout eu dans son enfance et qui a été bien élevée, si bien qu'elle est parvenue à se sentir « une image » (Ibidem, 21), une belle image, bien sûr. Au-delà de sa vie accomplie, car elle aime encore son mari, dont elle ne pense même pas un instant divorcer, Laurence ne se sent pas à la hauteur et se culpabilise pour le fait que, faute de temps, elle est moins informée que son mari sur ce qui se passe dans le monde, par conséquent, elle n'a pas une opinion à elle dans une conversation, lors des soirées avec des amis.

La frustration de cette femme est d'avoir obtenu une vie aisée sans pour autant combler des désirs cachés, des envies qu'elle n'arrive pas toujours à formuler. Laurence se demande par rapport aux autres : « Qu'ont-ils que je n'ai pas ? » (Ibidem, 19) et s'inquiète au souvenir de la dépression qu'elle avait subie cinq ans auparavant, quand elle était femme au foyer et dont le travail l'avait plus ou moins sortie. Si son mari l'aime et la respecte, c'est pourtant lui qui domine la relation. L'amant, Lucien, est un pauvre amoureux de Laurence, qui lui reproche d'ailleurs qu'elle l'utilise par goût d'aventure, de diversité. Laurence se demande aussi quelle est la raison profonde pour laquelle elle est arrivée à se marier avec Jean-Charles et non pas avec un autre et, tout en étant très satisfaite en général de sa vie de couple, elle conclut que c'est le hasard qui arrange ces choses essentielles dans la vie d'une femme. Et que les âmes sœurs n'existent que dans les contes de fée.

Une crise surgit dans la vie de Dominique et qui retentira sur celle de sa fille, Laurence. Son petit ami, Gilbert, tombe amoureux d'une jeune fille de dix-neuf ans, Patricia, qui n'est autre que la fille de son ancienne maîtresse, Lucile de Saint Chamont. La logique de l'homme est purement pragmatique et il demande de l'aide à Laurence, afin de blesser Dominique le moins possible : « Je n'aime

plus Dominique, j'aime Patricia. Où est mon crime ? » (Ibidem, 97). Pour Dominique, cependant, l'histoire comporte bien d'autres enjeux. Elle souffre énormément, car elle aime Gilbert, et elle doit prendre des antidépresseurs. Elle a peur du fait qu'elle ne sera plus rien, dans la solitude, en empruntant le discours de discrimination, au fond, des hommes : « Socialement une femme n'est rien sans un homme » (Ibidem, 142). Si Gilbert épouse Patricia, de trente-sept ans sa cadette, Dominique pense qu'à son âge, à cinquante et un ans, une femme ne peut plus refaire sa vie. Pour Gilbert, même le couple formé avec Dominique était déséquilibré, du point de vue de l'âge (et peut-être du fait que sa richesse est son grand avantage) : « Votre mère a du ressort. Elle se rend très bien compte qu'une femme de cinquante et un ans est plus âgée qu'un homme de cinquante-six » (Ibidem, 47). Interrogée par sa fille sur le bienfait d'avoir eu jusque là une vie où elle s'était librement exprimée, Dominique fait des aveux qui révèlent le fait que l'indépendance autant louée de la femme moderne n'est pas une joie : « Tu trouves ça beau d'arriver par soi-même ! Tu ne sais pas ce que c'est. Ce qu'il faut faire, et subir, surtout quand tu es une femme. Toute ma vie j'ai été humiliée » (Ibidem, 114-115).

A côté de la crise de sa mère, Laurence doit subir en plus les états d'anxiété de sa fille Catherine, âgée de dix ans, qui a une amie encore plus précoce qu'elle, Brigitte. Jean-Charles veut l'envoyer chez le psychologue tandis que Laurence s'y oppose. C'est la volonté du mari qui s'accomplit. Sous la tension, Laurence rompt avec Lucien et l'attitude de son mari lors d'un accident de voiture dont elle est la coupable lui révèle à quel point elle est, certes, une femme émancipée, mais assez limitée dans ses droits. Elle ne fait pas de victimes mais elle abîme la voiture alors qu'en mettant en danger la vie du cycliste qu'elle renverse, elle aurait gardé la voiture indemne. Ce qui intéresse Jean-Charles, c'est l'argent -pour une nouvelle voiture- et il le lui reproche. Les nerfs à vif, Laurence tombe dans une crise d'anorexie et obtient de son mari la promesse de ne plus envoyer Catherine au psychologue et de ne pas la séparer de son amie Brigitte. Un moment de défoulement et elle crie ce qu'elle retient en elle depuis longtemps : « Je ne permettrai pas qu'on lui fasse [à Catherine -n.a.] ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable de pleurer, cette femme que je vomis » (Ibidem, 180-181).

Nous voilà loin de l'image -« belle »- de femme accomplie, que Laurence donnait en société. A cause de l'âge, sa mère, Dominique, devra se contenter de reprendre vie avec son ex-mari, qu'elle avait jugé comme « raté » autrefois, par besoin de « sécurité et respectabilité » (Ibidem, 178). Le roman est très réaliste et montre les limites de l'émancipation des femmes françaises, selon De Beauvoir, dans les années 60. Le pouvoir appartient aux hommes, qui gagnent bien plus que les femmes, qui se permettent d'épouser une jeune femme alors qu'ils ont l'âge

d'être grands-pères, c'est un pouvoir psychologique qu'ils ont et aussi un pouvoir d'action.

La femme vaincue

Le récit *La Femme rompue* (1968) est écrit sous la forme du journal intime, tenu par Monique, femme au foyer âgée de quarante-quatre ans, mariée depuis vingt-deux ans au médecin et chercheur Maurice, avec qui elle a deux filles, Colette, récemment mariée, et Lucienne, partie aux Etats-Unis. Monique est le genre de femme traditionnelle qui s'est dédiée complètement à son mari et à ses enfants et qui a refusé de prendre un emploi, afin que son dévouement à ses proches soit parfait. Elle se conçoit donc seulement en liaison fusionnelle avec sa famille.

Lorsque son mari a une liaison sérieuse, qu'il avoue à son épouse, avec une avocate plus jeune, Noëllie, Monique vit d'abord le choc de découvrir que la symbiose de couple qu'elle croyait réciproque était une illusion : « Il m'a menti ! » (*La Femme rompue*, 133), s'étonne-t-elle sans cesse. Une de ses amie lui conseille d'avoir de la patience, d'attendre que la passion de Maurice s'éteigne, tout en la rassurant, -selon une mentalité masculine- que ce qui lui arrive, c'est normal. En commençant à réfléchir sur ce qui lui arrive, Monique souffre profondément « On me scie le cœur avec une scie aux dents très fines » (*Ibidem*, 141), et se trouve déjà des torts : « J'ai manqué de vigilance » (*Idem*). Elle est consciente de ses limites mais la lucidité de l'aide pas trop : « Quand on a tellement vécu pour les autres, c'est un peu difficile de se reconvertir, de vivre pour soi » (*Ibidem*, 143). A partir du moment de son aveu, Maurice vit ses deux relations, avec son épouse et avec sa maîtresse, comme si c'était quelque chose de normal, tandis que les autres essaient de s'accommoder de cette situation. Monique, conseillée par ses amies, se donne la peine d'être « raisonnable » et d'accepter, en espérant qu'il quittera Noëllie, et regrette sa faiblesse : « Je ne sais pas exiger » (*Ibidem*, 149). Comme elle connaît Noëllie un peu, elle fait d'innombrables analyses du caractère de celle-ci et s'étonne du choix de son mari, considérant celui-ci encore comme son âme sœur : « Décidément il a changé. Il se laisse prendre aux fausses valeurs que nous méprisions. Ou simplement il s'abuse sur Noëllie » (*Idem*). C'est exactement le même raisonnement de Françoise, de *L'Invitée*, qui constate, très étonnée, que Xavière n'est pas à la hauteur des valeurs partagées par elle et Pierre, en pensant au même « nous » comme à quelque chose d'indestructible. Mais le couple est vu différemment par l'homme et la femme : solide comme un roc, éternel- pour elle, prêt à se défaire, après quelque temps- pour lui.

Au lieu de mettre en question son mari, Monique ne cesse de se mettre elle-même en question, voire de se culpabiliser. Elle écrit que, désormais, elle ressent parfois Maurice comme un juge et se fait des soucis sur la manière dont elle est vue par celui-ci : « Qui voit-il ? Me croit-il mesquine, jalouse, indiscreète

et même déloyale puisque j'enquête derrière son dos ? C'est injuste » (Ibidem, 181). En empirant la situation, Maurice la fait se sentir encore plus coupable, elle, qui est la victime, jusqu'à renverser presque les rôles : « C'est toi qui en dresses [des barrières -n.a.] : tu n'arrêtes pas de rabâcher des griefs » (Ibidem, 183).

Dans un moment de dispute, Maurice avoue à Monique qu'il ne l'aime plus depuis dix ans, ce qu'il reniera par la suite, quand il verra les dégâts causés sur son épouse. C'est une deuxième révélation terrible pour Monique, après celle du mensonge. Elle croyait encore à l'amour et toutes ses idées sur le mariage s'effondrent : c'était elle qui l'avait vraiment aimé, qui l'aimait encore tandis que lui, il s'était au fond libéré de cet amour et en avait profité pour la tromper avec d'autres femmes, mais sans qu'aucune liaison soit aussi sérieuse que celle avec Noëllie.

Pour une fois, après ce deuxième choc, Monique reproche à son mari de ne pas l'avoir délivrée du mariage quand il avait cessé de l'aimer car elle aurait pu ainsi, à cet âge-là, se refaire une vie. En réalité, elle avait cru et agi selon son idéal de mariage et de famille indestructibles, auquel elle avait aimé à se dévouer et Maurice lui rappelle combien il avait insisté auparavant, sans succès, pour qu'elle prenne un emploi. Avoir un emploi lui aurait donné le goût de l'indépendance mais Monique est le genre de femme conservatrice, qui ne veut même pas être autonome.

Après des mois où l'adultère de Maurice devient encore plus sérieux, Monique tombe malade, dépourvue des moyens de lutter contre cette réalité qu'elle ne peut pas accepter : « J'ai choisi de me terrer dans mon caveau ; je ne connais plus le jour ni la nuit ; quand je vais trop mal, quand ça devient intolérable, j'avale de l'alcool, des tranquillisants ou des somnifères ». (Ibidem, 221) Son mari lui conseille un psychiatre mais celui-ci ne l'aide pas beaucoup. Partie chez Lucienne, à New York, elle trouve dans sa propre fille une jeune femme cynique : « Tu as eu le tort de croire que les histoires d'amour dureraient. Moi j'ai compris ; dès que je commence à m'attacher à un type, j'en prends un autre » (Ibidem, 246). Les explications de Lucienne sur la conduite de son père, jadis adoré, sont complètement déconcertantes pour Monique : « Souvent les hommes vers ces âges-là ont envie de commencer une vie nouvelle. Ils s'imaginent qu'elle sera nouvelle toute la vie » (Ibidem, 247). Devant cette opinion qui bouleverse les croyances de sa vie, Monique avoue se sentir « ...comme un marécage [...] Maintenant je suis une morte » (Ibidem, 251). Revenue à Paris, où Maurice a déménagé avec Noëllie, Monique ne voit plus rien en regardant vers son avenir et déclare « J'ai peur » (Ibidem, 252).

Dans la vie, Simone de Beauvoir a mené une vie en totale opposition avec son héroïne du récit *La Femme rompue*, par contre, elle semble la cautionner car elle donne son seul point de vue. Dans le récit, nous n'entendons que la voix de

Monique. L'écriture du journal semble être la seule thérapie efficace pour Monique, d'ailleurs, son seul compagnon qui lui reste, en plus, dans sa souffrance et sa solitude. Il faut dire que Monique est peut-être le personnage féminin le plus malheureux de toute la littérature de l'auteure du *Deuxième sexe*. La manière dont Monique essaie d'assumer la vie double de son mari, la manière dont elle se culpabilise tout le temps au lieu d'accuser le seul coupable pour la situation créée, tout cela démontre encore une fois le pouvoir masculin si puissant dans la société des années 60, au début-même des changements des lois concernant la condition des femmes.

En conclusion, si dans ses textes autobiographiques, Simone de Beauvoir a toujours donné l'image d'une femme très émancipée, qui aurait réussi à trouver auprès de Sartre le bonheur dans une union libre, refusant le mariage et la maternité, en revanche, dans ses textes de fiction, surtout dans ceux mentionnés ci-dessus, l'écrivaine est lucide et décrit la condition des femmes françaises comme étant celle déjà donnée dans son ouvrage *Le Deuxième sexe*. Surtout dans *Les Belles images* et dans *La Femme rompue*, les héroïnes principales remplissent le rôle imposé par la société, de se marier et de faire des enfants et, avec ou sans lieu de travail, avec ou sans amant, elles se soumettent au pouvoir de leur mari et malgré le fait qu'elles se posent mille questions sur leur bonheur, sur leurs choix de vie -qui leur semblent irréversibles-, elles ne songent même pas un instant à divorcer et à essayer une autre vie.

« Le Mouvement de libération des femmes » a changé, au cours de sa lutte, l'idée de Simone de Beauvoir selon laquelle la femme doit ressembler-intellectuellement et socialement- à un homme afin d'être respectée comme un homme, en faveur de l'idée que la femme doit avoir le droit de choisir dans tous les moments de sa vie, et pour tout. Les femmes libérées des années 70 ne refusent ni le mariage ni la maternité mais elles veulent choisir elles-mêmes si et quand elles feront un enfant, si et quand elles peuvent divorcer. Pourtant, elles sont toutes d'accord que Simone de Beauvoir est celle à qui elles doivent le premier pas dans leur combat de mettre fin aux inégalités entre hommes et femmes. De nos jours, ce combat existe toujours, à des degrés différents en fonction des pays, et reste vigilant avec les dérapages et les abus.

BIBLIOGRAPHY

DE BEAUVOIR, Simone, *L'Invitée*, [1943], Paris, NRF, Le Livre de Poche, 1967
DE BEAUVOIR, Simone, *Les Belles images*, [1966], Paris, Gallimard, Folio, 2016

DE BEAUVOIR, Simone, *La Femme rompue*, [1968], Paris, Gallimard, Folio, 2017

Bibliographie critique

BADINTER, Elisabeth, « La reine-mère », *Les Temps modernes*, 2008/1, no.

647-648, pp.156-161, <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-1-page-156.htm>

CUSSET, Catherine, « La petite sirène. Simone de Beauvoir et la souffrance », *L'Infini*, Printemps 2009

GUYOT-BENDER, Martine, « *Les belles images* : Sottisier, roman prémonitoire ou récit universel ? », *Lendemain*, no. 132, vol. 33, 2008, pp. 70-80, <https://digitalcommons.hamilton.edu/articles/138>

KRISTEVA, Julia, « La marche infinie vers l'universel », Propos recueillis par Josyane Savigneau, *Le Monde*, Hors-série Simone de Beauvoir. Une femme libre, pp. 57-62, http://www.kristeva.fr/PDF/JK_Beauvoir_entretien_hors-serie_Le_monde.pdf

PERROT, Michelle, « Simone de Beauvoir et l'histoire des femmes », *Les Temps modernes*, 2008/1, no. 647-648, pp. 162-168, <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-1-page-162.htm>

PICQ, Françoise, « Simone de Beauvoir et la querelle du féminisme », *Les Temps modernes*, 2008/1 (no. 647-648), pp. 169-185, <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-1-page-169.htm>

RETIF, Françoise, « L'œuvre plurielle, un jeu de miroirs complexe », *Les Temps modernes*, 2008/1, no. 647-648, pp. 335-352, <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-1-page-335.htm>

TEGVEY, Gabriella, « "Faire parler le silence". Beauvoir : La femme rompue », *Revue d'Etudes françaises*, no. 14 (2009), pp. 121-128

TEST, Mary Lawrence, « Simone de Beauvoir : Le refus de l'avenir – L'image de la femme dans *Les mandarins* et *Les belles images* », *Simone de Beauvoir Studies* 11 (1994), pp. 19-29, https://beauvoir.weebly.com/uploads/5/3/3/4/5334595/test_1994.pdf

VAN ROSSUM, Walter, *Simone de Beauvoir & Jean-Paul Sartre* [Berlin, 1998], Pitesti, Ed. Paralela 45, 2003, traduction en roumain par Vlad Cucu-Oancea

ZELENSKY, Anne, « Une lignée de rébellion », *Les Temps modernes*, 2008/1, no. 647-648, pp. 256-264, <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-1-page-256.htm>

MULTIPLE IDENTITIES AND EMERGING SELVES IN BHARATI MUKHERJEE'S JASMINE

Smaranda Ștefanovici and Chiluț (Muntean) Florina-Gabriela
Assoc. Prof., PhD., UMFST Târgu Mureș; MA student

Abstract: The article continues my former analysis of “Social Identity in Bharati Mukherjee’s Jasmine”, focusing on new aspects related to the characters’ multiple identities and how different factors (religion, race and ethnicity, customs and beliefs) shape these identities. It highlights Mukherjee’s deviation from postcolonial and diasporic literature. In fashioning new identities, unlike the postcolonial lament for lost origins, Mukherjee argues for the optimism of the immigrant experience, in which the characters are both victims and survivors. Immigration, in her view, unfetters positive energies in the process of transformation. This positive attitude makes her characters oscillate between names and social identities, which seems to be the only way of entering and adapting to this new and unfamiliar world. ‘Home’ becomes a fluid notion, which is negotiated by her characters, a possibility you can define wherever you can feel at home. Binary –old and new- customs, traditions, and beliefs co-exist and negotiate the characters’ cultural conflicts in a flexible manner.

Keywords: multiple identities, emerging selves, fluid identity, cultural negotiators, the immigrant experience.

Introduction

The article highlights Bharati Mukherjee’s deviation from postcolonial and diasporic literature. She rejects being labeled as a postcolonial writer. She argues for the optimism of the immigrant experience in which her characters are both victims and survivors. Mukherjee’s writing is not a lament for lost origins. ‘Home’ is a fluid notion, a possibility you can define wherever you can feel at home. Immigration, in Mukherjee’s views, unfetters positive energies in the process of transformation; this positive attitude, although it may seem idealistic and unrealistic, is the only way of entering and adapting to this new and unfamiliar world.

Mukherjee’s writings “are largely honed by the multiple dislocations of her personal life, which itself has been described as a text in a kind of perennial immigration” (Ravichandran 552).

With irony and humor, her characters, in fashioning new identities, act as middlemen, as negotiators of cultural conflicts in a flexible manner, depending on the cultural situations they face. They face “the dilemma of adjusting between two cultures” (Ravichandran 552) – Indian and American, “in constant negotiation and transformation because of the interaction between the past and the present” (Lazure 10, cited in Ravichandran 553).

Each stage in Jasmine’s transformation is marked by a change in name and dressing. Jyoti, Jasmine, Jazzy, Jase, Jane – these are some names Jasmine uses to show her fluid state of identity. Jasmine oscillates between these Indian and American names and social identities depending on the situations she finds herself in: “I shuttled between identities” (*Jasmine* 77). She passes easily from one identity to another – Indian daughter, wife, widow, friend, mother, illegal immigrant, servant, employee, etc, which allows her, at least apparently, to adapt more easily.

When she marries Prakash, she is a compliant Indian wife. Her husband is the initiator of her transformation. He wants her to become a modern city woman. After his death, she is raped on the ship to USA, which is another act that triggers her transformation. She first wants to get away from her “naïve perception of herself” (Ravichandran 554) and part with her Indian past. However, she knows what she does not want to become and builds her new American identity on Indian myths, values, and traditions.

While she is aware of her Otherness, which makes her appealing, exotic, and tolerated for some, and frightening, abhorrent, and discarded by others, she manages to preserve her racial and social status even when she acts as inferior, e.g. a nanny. She experiences different kinds of acceptance and rejection, while different factors (religion, race and ethnicity, customs, traditions, and beliefs) shape her fluid identity. Being a novel from Mukherjee’s early period of writing, while *Jasmine*’s beginning seems more optimistic, the end is less optimistic. Her later writings are more infused with this idea of immigration as a gain, and not a loss. On her literary road, Mukherjee acknowledges the fact that no matter the efforts she has made in adapting to the new culture, it will not be enough. She constantly struggles to blend in, but, at the same time, longs to be accepted for what she is, a familiar face, a typical American, not an “alien”, a native Indian woman, intelligent, ambitious, self-reliant but afraid of God, both affectionate and needing affection.

Social Identity Constructed Through Customs, Traditions, Beliefs, Religion

The novel begins with Jasmine telling a story from her childhood, a prediction made about her future as a widower living in exile. She was foretold by the village astronomer a life of “widowhood and exile” (Mukherjee 6). She will

be haunted by these words, forever balancing between acceptance and refusal of a preconceived destiny. This interior dialogue between two contrasting aspects is something Jasmine goes through in her daily life. She has to constantly negotiate between her Indian values and her American ones.

Jasmine's transformation did not begin in America. Her journey started with her marriage to Prakash, a modern-minded man who valued independence and self-reliance in a woman. For a fourteen year girl, raised to respect and obey the men in her life, no matter how little respect they are worthy of, or how wrong they are, this is a big change. But Prakash perseveres, telling her: "Only in feudal societies is the woman still a vassal" (Mukherjee 161). This departure from the norm characterizes all of Jasmine's relationships in the novel. They are not the traditional ones, either in India or in America. Intelligent and ambitious, Jasmine understands and agrees with the principles her husband tries to teach her, but fourteen years of conditioning are not so easily discarded. In a world where child brides are the norm, she feels ashamed by her lack of children even when she agrees with the reasons for waiting a few years: "I didn't dare confess that I felt eclipsed by the Mazbi maid's daughter, who had been married off at eleven, just after me, and already had had a miscarriage" (Mukherjee 163).

Prakash patiently teaches her to see the difference between her natural instincts towards motherhood and the values she was taught while growing up: "you are confusing social and religious duty with instinct" (Mukherjee 164). Word by word, idea after idea, he builds the base of her future American transformation. Her metamorphosis starts here, in a small apartment in India, with a man who is not the rule, but the exception. He asks her to fight with him when she has different opinions and decrees: "We shouldn't do anything if we didn't both agree" (Mukherjee 166).

Religion, another factor employed in social identity labeling from an anthropological perspective, is present in the novel from the very beginning. Jasmine believes in "Gods with infinite memories" who punish "for sins committed in other incarnations" (Mukherjee 85). She bears a childhood scar on her forehead, which she calls her "third eye", and believes to be marked in this manner by the gods: "Now I am a sage" (Mukherjee 12). She tries to reason everything that happens in her life, using the same code. All happens for a reason: "Enlightenment meant seeing through the third eye and sensing designs in history's muddles" (Mukherjee 125).

It is hard for Jasmine to let go of all she was told at home in Hajnapur. She grew up hearing over and over again "God is cruel", so why should she believe that there is more to life than this? Throughout the book, these recurring words, "God is cruel" will haunt Jasmine's thoughts. For a long time, she doesn't allow herself to hope or enjoy life too much, always having her mother's words in the

back of her head; religion is a powerful influence in her life that shapes her social identity both in India and in America.

In the first chapters, Jasmine's beloved husband, Prakash, is killed by religious extremists. This event marks the beginning of her American experience, convincing Jasmine to journey to America, and burn an effigy in his memory: "I am taking it to his school and burning it where we were going to live" (Mukherjee 185). This determination springs from her untold desire to throw herself on the burning pyre, like the women she grew up hearing about. She will discard these suicidal notions, romantic in her mind, after going through the traumatic rape experience, but the image of her white-clothed body burning alongside her husband's effigy will haunt her dreams for years to come.

Later on, she tries to explain her belief system to Taylor: "a whole life's mission might be to move a flowerpot from one table to another" (Mukherjee 99). In Jasmine's opinion, an entire existence, from birth, growing up, learning, suffering, laughing, all the years of one's life can sometimes serve to accomplish one simple act, and, in doing that, you accomplish God's mission for you. By this reasoning, everything bad that happened to her, all the hardships and tragedy she endured are accepted and interiorized as God's wish. She won't part from this certitude no matter how much America will change her. Taylor is astonished by this aspect of her personality. He doesn't believe the modern woman he fell in love with holds on to these antiquated values: "You don't believe that, do you?" (Mukherjee 122) He laughs and is amused by her reasoning. How could one's life be reduced to one singular purpose, one singular, insignificant moment? He is too American, too individualistic to accept such a notion.

Another interesting aspect depicted in the novel, which is also used by cultural anthropology to study social identity, refers to dress customs. Bharati often insists on the way Jasmine dresses at one point or another, helping the reader see each stage in her transformation, and understand the ways she internally changes by the way she externally dresses. Lillian Gordon, the kind woman who nurses Jasmine back to health, and guides her through her first steps in the process of assimilation, is the one that guides Jasmine into the dressing and speaking accordingly, helping her integrate into American culture. "I checked myself in the mirror, shocked at the transformation. Jazzy in a T-shirt, tight cords, and running shoes" (Mukherjee 218). In America, she assumes a new social identity: she is no longer a young Indian widow trying to fulfill her husband's dream, she is now a young woman looking for a job, trying to fit in. Alongside this new identity, new clothes follow. They disguise her widowhood, helping her integrate with other youth of her age: "In a T-shirt and cords, I was taken for a student" (Mukherjee 236). Even while living with her deceased husband's professor, she feels the need to belong, not to India, but to America: "In this apartment of artificially maintained

Indianness, I wanted to distance myself from everything Indian, everything Jyotilike” (Mukherjee 236).

In a relatively short amount of time, Jasmine moves from one identity to another: she leaves the overbearing “Indianness” of her professor’s house where she must “show a proper modesty of appearance and attitude” (Mukherjee 300) and moves on to Manhattan. Here, she works as a nanny for Wylie and Taylor Hayes. It is Taylor, with whom Jasmine falls in love, that springs in her, yet, another change, and for him, she becomes Jase “a woman who bought herself spangled heels and silk chartreuse pants” (Mukherjee 288). Dress code is an important part of the Indian culture; in a similar manner, to become American means to adopt a different dress code. In doing so, Jasmine proves able to adapt and assimilate into a different culture.

Social Identity Constructed Through Belonging to a Certain Group, Ethnicity, and Social Hierarchy

As previously stated, by definition, social identity is determined by a person’s belonging to different social groups, either religious, ethnic, gender-based, work related, or even hobby influenced. From this perspective, Jasmine belongs to several social groups and her social identities are consequently multiple. She is an Indian woman, daughter and mother, an illegal immigrant, a servant, an employee, an American citizen and many others.

From an ethnic point of view, Jasmine’s journey of self-discovery begins in earnest with her journey to America. This is her first contact with racism and abuse towards an immigrant. She did not live a sheltered life, she knows the realities of the modern world, but this is personal – she is the one being “roughly handled and taken to roped-off corners of waiting rooms where surly, barely wakened customs guards await their bribe” (Mukherjee 208). She experiences this “shadow world” of the human trafficker alongside other “refugees and mercenaries and guest workers”, who sleep in airport lounges, and eat their lovingly wrapped native food while checking “for the hundredth time an aerogram promising a job or space to sleep” (Mukherjee 208).

Wearing “shreds of national costumes, out of season” (Mukherjee 208), these people have only one wish: “to be allowed to land; to pass through; to continue” (Mukherjee 208) in pursuit of the same American Dream. Jasmine is now the illegal immigrant forced to sneak through airports, taking uncharted night flights towards ever distant destinations. These travel days leave their mark on Jasmine: she is now aware of her own Otherness, of what makes her different, and of the real meaning of the word “home”. A fellow refugee that works as a taxi driver will confess with bitterness one day: “In Kabul, I was a doctor. We have to be here living like dogs because they’ve taken everything from us” (Mukherjee

290). In his words, the reader recognizes Mukherjee's own opinions, exaggerated for artistic effect, but honest, nevertheless.

The first time Jasmine feels like she belongs to America is after she starts working in Manhattan for Taylor and Wylie Hayes. Here, she stays for over two years, taking care of their adopted daughter Duff. Taylor is the one who makes her feel accepted, simply by being a decent human, and not feeling scared by her differences: "He didn't want to scour and sanitize the foreignness" (Mukherjee 305). Her days living in New York are, yet, another step in Jasmine's integration; she may be a nanny, but she feels part of a family.

Living in Baden with Bud Ripplemeyer, a divorced banker in his fifties, Jasmine experiences another kind of acceptance and yet another social identity. For the first time in America, she is no longer a servant or an illegal immigrant, trying to pass for a legal one; she is working in a bank, has a bank account, lives with an American man as his future wife, and bears his child. Her foreignness frightens and, at the same time, appeals to Bud. She is exotic and young, and represents life and vitality: "Bud courts me because I am alien. I am darkness, mystery, inscrutability" (Mukherjee 331). The house they live in, "small and ugly" is home, and, for a time, she feels that she is one of the Ripplemeyers.

Not everybody thinks the same as the Ripplemeyers, but "in Baden the farmers are afraid to suggest" (Mukherjee 72) that she is different. Bud represents stability, power, money for their small community; and so, even though they see how alien she is, "they want to make [her] familiar" (Mukherjee 72). There is one incident in a hospital waiting room, where Jasmine waits alongside other pregnant women that confirms her suspicions. Even though she helps another pregnant woman, giving her a glass of water, and speaks the same language as hers, visits the same gynecologist as hers, in one sentence, one simple remark, this woman makes Jasmine feel how different they are. She becomes more and more aware that, no matter the number of years that have passed, or the way she dresses, the language she speaks, she will always be the Other: accepted by some, tolerated by others, discarded by a few. "She shrugged her thanks. The sip she took was out of politeness. "You probably don't know what a Ricky doll is" (Mukherjee 71). This woman automatically assumes, just by seeing the color of Jasmine's skin, that she doesn't know what a Ricky doll is.

A friend gives her advice: "Now remember, if you walk and talk American, they'll think you were born here. Most Americans can't imagine anything else" (Mukherjee 282). And still, to walk and talk like an American isn't enough. Really belonging means for Jasmine to be loved, to be seen as the person she really is: "humorous, intelligent, refined, affectionate ... [and] not illegal, not a murderer, not widowed, raped, destitute, fearful" (Mukherjee 355). Bud's friends are slowly getting used to what Jasmine brings new to their world: they learn to enjoy her

cooking “even if they make a show of fanning their mouths” (Mukherjee 31). Some, like their neighbor Darrell, fell in love with her exotic beauty and her musical language. “He comes from a place where the language you speak is what you are” (Mukherjee 23). She, instead, comes from a place where, who you are, is defined by a social hierarchy well delimited from birth. The caste you belong to determines how much education you are allowed to pursue, who you will marry and what your life will be like.

Her mother was “a modest and superior Lahori woman” (Mukherjee 112) but she didn’t fit in with the other women from their village. Jasmine is cut from another cloth altogether: even then, she was capable of integrating and molding herself to whatever group she was exposed to. She used to accompany the other women from the village during their morning ablutions and learn from them. She confesses: “I liked to listen” (Mukherjee 112). But social hierarchy is important no matter where you are. Maybe in India more so than in America, but even here Jasmine encounters the same old patterns of behavior amongst her fellow Indian immigrants, who live in the country of all possibilities still separated by “language, religion, caste, and profession” (Mukherjee 303). They maintain a facade of friendliness but don’t mingle outside their comfort zones. Pushed through life by the strong waves of her destiny, Jasmine feels “like a stone hurtling through the diaphanous mist, unable to grab hold” (Mukherjee 288). She experiences the constant pressure to fit in, but, at the same time, yearns to be accepted and loved for what she is. In the end, she will choose love over duty, leaving Bud without “shame or guilt, only relief” (Adams 136) following Taylor and Duff to California.

Conclusion

Mukherjee’s deviation from postcolonial and diasporic literature is visible in the way she fashions her characters’ new identities. Unlike the postcolonial lament for lost origins, Mukherjee argues for the optimism of the immigrant experience, in which the characters are both victims and survivors. Immigration, in her view, is a positive experience in the process of transformation. This positive attitude makes her dual characters oscillate between names and social identities, ‘home’ becomes a fluid notion, binary –old and new- customs, traditions, and beliefs co-exist and negotiate the characters’ cultural conflicts in a flexible manner. Adams proposes that by the end of the novel “Jasmine represents bicultural identity as a matter of choice, of wants fairly easily pursued” (133). Her identity integrates more than one culture – she is both Indian and American - she has chosen to be who she is today, and boldly pursues what she wants from life. How more American than this can you get?

Jasmine, the Indian migrant to USA has “an identity in motion” (Ravichandran 553). She “builds a new identity for every new situation”, but each new identity is added to the previous one, it is not erased; for this reason

Mukherjee uses multiple names. Jasmine's two different and fragmented identities/selves (Indian and American) eventually blend into one ambivalent identity, in which each has its own role and contribution. In the end, she becomes comfortable with her new racial categorization, her own sexuality, racial identity, her confidence. Her diasporic experience and survival skills transformed her into an individual with multiple identities.

BIBLIOGRAPHY

- Adams, Bella. *Asian American Literature*. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2008, pp. 15-139.
- Lazure, Erica Plouffe. "Transcending America: Identity and Bharati Mukherjee's 'Global' Literature." in *The Expatriate Indian Writing in English*. Vol. 1, Ed. T. Vinodaand P. Shailaja, 2006, 90-99.
- Mukherjee, Bharati. *Jasmine*. London: Virago, 1991.
- Ravichandran, M.Phil et al. "Immigration and Identity in Bharati Mukherjee's Jasmine and Desirable Daughters", in *Language in India*, www.languageinindia.com, ISSN 1930-2940, Vol 13:8 August 2013, pp 552-561.
- <http://www.languageinindia.com/aug2013/ravichandranbharatinovelsfinal1.pdf>

LAYERS OF THE PRIVATE EPITEXT: LAWRENCE DURRELL AND PATRICK LEIGH FERMOR'S CORRESPONDENCE

Dan Horațiu Popescu

PhD, Partium Christian University of Oradea

Abstract: The paper aims at highlighting significant episodes from the lives of Lawrence Durrell and Patrick Leigh Fermor, as reflected in their correspondence. With a focus on their concern for the craft of writing, the paper also touches some of the major political issues of the time, in the years after WWII. The Cold War period is referred to with letters from behind the Iron Curtain, from Patrick Leigh Fermor's first great love, the Romanian princess Balasha Cantacuzene.

Keywords: correspondence, writing, political issues

1. When Larry met Paddy or, instead of introduction

According to his biographer, after the evacuation of Crete, in May 1941, Patrick Leigh Fermor “spent a few days in Alexandria before moving to Cairo, where he found himself in a room at the Continental hotel” (Cooper 2013: 138), and in a world that might have seemed unbelievably remote from the horrors he had just managed to escape. A world of glamour, in which dining with “two hundred most intimate friends...by candle light at small table in a garden” (ibid: 139) was not something out of place. Such a “shady garden” belonged to Walter Smart, the Oriental Councillor at the British Embassy, to whom Patrick Leigh Fermor, aka Paddy, had been introduced by Marie Riaz, the bohemian wife of a sugar magnate and a cousin of Paddy's old friend, the Greek photographer Costa Achilopoulos.¹ And, just like Paddy, a frequent visitor of the Smarts was Lawrence Durrell, aka Larry, whom Paddy could also meet at the Anglo-Egyptian Union, where he encountered other British men of letters in exile, i.e. due to war circumstances:

¹ They had met before the war, as Costa was sharing a house in London with the Romanian Princess Anne-Marie Callimachi, the one who had invited Sacheverell Sitwell to travel in Romania in 1937. Costa Achilopoulos was also going to illustrate Paddy's first travelogue, *The Traveller's Tree* (1950).

We met in 1942... under a tree in Amy and Walter Smart's garden in Zamalek, and talked far into the night. He was at the heart of a group of gifted poets and writers – Robin Fedden, Bernard Spencer, Terence Tiller, Charles Johnson and several others – who were working between Cairo and Alexandria (...) They were the joint producers, contributors and editors of *Personal Landscape*, the remarkable literary periodical..." (Bowen 1995: 186)

Although Paddy's attempts to get published in *Personal Landscape* were politely rejected, whereas Durrell had already started to build a reputation for himself, the two remained in touch after the war, both of them being assigned posts for British institutions and/or authorities. In a difficult political context, which was going to reach its peak during the Greek Civil War, they continued to exchange funny and beautiful letters from their various locations. In one of those letters, from 18th December 1946, while writing from Athens, Paddy begins by remembering his last days of the summer in Rhodes that year, where he had been a guest of Larry's, who was at the time Public Information Officer there. He continues by describing an enchanting shipwreck on the island of Arki, and then expresses his amazement with regard to the multi-ethnic environment in Greek villages – "In the same *kafenion* [coffee house] you hear Greek, Lázika [Pontian], Rumanian, Turkish, (...), Georgian and Ghég [an Albanian dialect]" (Sisman 2017: 22). Yet he ends in a note of anguish, as the British Council had decided to give up his services – "I'm leaving in about a fortnight, feeling angry, fed up, and older than the rocks on which I sit. F...g s...ts." (ibid)

As for Larry, he would begin working for the British Council in 1947, first in Buenos Aires, then in Belgrade. Just like Paddy, he had his reasons for dissatisfaction, yet mostly because of the Argentinean weather. "I've been ill in this filthy climate and have resigned my post", he writes in an undated letter, probably from 1948, and he advises Paddy to never accept a job there, as "It is pure hell." Nevertheless, the worst was yet to come. In another undated letter, this time from the capital of Yugoslavia, he conveys his feelings of shock and anger with the British international politics, blaming Churchill above all – "We are mad [underlined in the letter] in England to go playing leftwing position. You showed [underlined in the letter] me what can be done to a human being by a nationalized economy." It would be interesting to know whether at the time Paddy had managed to get relevant information about the friends he had made before the war, while travelling across Hungary and Romania – and also living there for sometime –, countries that had remained behind the Iron Curtain. Or if he could share that kind of information – on the sordid life of people living in communist countries –, with Larry. The latter continues his epistle from Belgrade by comparing Yugoslavia

with Greece under royalists and its climate with the rotten one back home in England. Still, every now and then he strikes a note that might recall his magnificently funny *Esprit de Corps* – “The puritanism [underlined in the letter]... would drive you crazy. Pas un bordel! Tous les poutains sont nationalisées”. (ibid)

2. Layers of the private epitext or, Stendhal & Lamartine resuscitated

Letters between authors or would-be authors who happen to be friends – and sometimes even more than that –, differ from other types of correspondence. “Flaubert does not address Louis Bouilhet as he does Louise Colet”, says Gerard Genette, also noticing that, despite their intimate relationship “Flaubert and Louise Colet are separated by his notorious discipline”. (Genette 1997: 372) Larry and Paddy belonged to the same generation, had been very close during the war years, and shared the love and fascination for the Greek speaking world and its Hellenistic-Byzantine facets. They were also budding or aspiring writers, and as a result the topics of their correspondence vary from expressing concern with regard to the fate of a common friend, for instance, to the avatars of finding or *building* – why not? – the best ivory tower within the frame of the Mediterranean world.

Xan Fielding, Paddy’s former brother-in-arms in Crete, is often referred to, as in Paddy’s 1946 letter to Larry – “With you, Eve, Joan and Xan altogether, it was [the] perfect ending of a lovely summer” (Sisman 2017: 20); in the already mentioned letter from Buenos Aires, Larry seems to be extremely worried after having asked Xan for Paddy’s address, and receiving nothing “except a card from Athens”, then hearing that a “Major Fielding of the UNO Observers Corps had been wounded”; in a 1954 letter from Hydra, Paddy is happy to have got Xan’s book “*Hide and Seek*, a very lively and dashing account of wartime adventures in Crete” (Sisman 2017: 101); and in postcard from 20th October 1959, addressed to Joan, who was going to Ischia², Larry finds it “maddening to miss Xan”, i.e. not being able to meet him, and he concludes that “next time I come I shall be rich enough to take a month or two off and just hang about until you are all sick of feeding and boozing me”.(ibid)

The last document also addresses the issue of the best place for writing, Larry being a kind of envious on Paddy, who was “able to write and move about”. Unlike Paddy, Larry had “to stay in one place to get the right leverage of work.” (ibid) The truth was that Paddy also suffered from certain restlessness, even anxiety because of always being in search for the perfect place. His 1954 Hydra letter is from November, at a time when he had already been living for five months in the house generously placed at his disposal by his Greek friend, the painter Nico

² Actually, the address – 13 Chester Row, London, S.W. England –, is crossed out, and another address, from Ischia, is written over it.

Ghyka. It was there where he was expecting a copy of his translation of *The Cretan Runner*, and where he was working at his second book.

In another undated – probably 1958 –, letter from France, after congratulating Paddy for the long-awaited *Mani*, a copy of which he had just received, Larry remembers his working for the British institute in Kalamata, where “people were gloomy, sullen”. By contrast, in France he was enjoying himself in “a sort of caravanserai in the Avignon-Uzès-Nimes area, hugging [his] anonymity and starting on volume four of [his] quartet.” The Mediterranean frame is not overlooked, as he reveals to Paddy the *writing* potential of Ragusa – “A complete empire blossoming and fading in two generations; pirates, poets, corsairs, rich men. A literature of its own. It has never been done”. (ibid)

Such letters from a writer in most cases “bears on his work (...) and it exerts on its addressee a paratextual *function*” (Genette 1997: 373), emphasizing the trials and tribulations of the author. Not every time does the author have the exact idea of what he intends to say “to a definite individual correspondent” (ibid); or, he/she may be reluctant to uncover all the secrets of the alchemic process. In the long run, the impact is perceived by the readers as well, although, according to Genette, the effect “more remotely, on the ultimate public” is “simply a paratextual” one. (ibid)

“Simply” may not be the most appropriate label for such documents, once they get published. It is true that letters preserved in an archive may have lost their initial addressee, that they are de-contextualized from their initial frames (Assman, in Erl & Nünning 2008: 99) Nevertheless, they still have a story, sometimes even a counter story, to tell. Archives are, in this respect, between forgetting and remembering, between *no longer* and *not yet*, “deprived of their old existence and waiting for a new one” (ibid: 103) They are a world of paper that, according to Margaret Atwood, must be taken care of, and without archivists and librarians “there would be a lot less of the past than there is” (Atwood 1997: 31-32)

Larry and Paddy’s past in these letters triggers more than their individual stories. In the October 1959 postcard, for instance, Larry advises Joan to “walk up Punta della Imperatore and visit the little wine press” where he used to live for the summer of 1950. He is so enthusiastic about the place that he projects themselves within a bookish frame of reference “we may come back one year. Imagine Stendhal and Lamartine meeting there over a fire of brushwood.” In his answering letter from 28th October 1959, Paddy adds to the frame by mentioning Addison’s essays and Christina Rossetti’s poems, and “the huge Tennysonian waves, breaking in fans of spray” (Sisman 2017: 182); and, as they had “just been on a pilgrimage to Punta della Imperatore”, checking for Larry’s house, he found it as “the very place, indeed, for a Stendhal-Lamartine encounter over a cauldron of simmering broth.” (ibid)

Both Stendhal and Lamartine visited Ischia, but it seems that they were never there at the same time. According to Stefan Zweig, a penniless Stendhal went to Italy in 1827, after having corrected the last proofs of *Armance*, and in September he reached Naples. “Here, remembering the advice of his Italian friend (...) Stendhal crossed over to Ischia, where in a peasant’s cottage he spent a glorious ten days in donkey-riding, (...) and hobnobbing with the rustics.” (Zweig 1940: 199) In November he met Lamartine, who was working at the French embassy in Florence and to whom he had been given a letter of introduction. They met for the next three months “nearly every evening at the poet’s house, over a fire of myrtle logs”³ (ibid: 200), but it is hard to tell whether they ever met in Ischia. In this respect, Ischia, just like the space of a letter exchange, becomes a place of *non-meeting* in terms of physicality, but somehow stays with us as a symbol of a palimpsest with layers upon layers of spiritual encounters: Stendhal & Lamartine, Auden & Neruda, Durrell & Fermor, etc. One can retain as a sample of both pointing to and mocking at this palimpsest Paddy’s closing paragraph of his October 1959 letter:

We trod reverently round the precincts, pondering where they will put the plaque in the fullness of time, then back through the dark, meeting nothing but a crone or two carrying sticks, and a rather good looking vineyard idiot hopping down the steps astride a very elaborate *brushwood*⁴ hobby horse he must have just made... (Sisman 2017: 182)

3. Times of joy and times of sorrow

3.1. Political turmoils

The 1950s posed their challenges to the two (pen)friends, who nevertheless benefited from the privilege of moving and expressing themselves freely in democratic societies. They were also expats, and that definitely augmented their perspective. Except from the Greek Civil War and the Cyprus prolonged episode, Larry and Paddy had very little to do, in the Mediterranean area, with situations that would force them to adjust the way they shared their opinions, caught as they were in between their Greek friends and their status as British subjects.

In the 1954 letter from Hydra, after inquiring Larry about his work – “a very delicate business” –, on the *Cyprus Review*, Paddy was lamenting that “both the English and the Greek conduct themselves like complete lunatics, and

³ During these meetings, according to Zweig, “Stendhal held forth brilliantly on literature and art, whilst Lamartine (...) sought to persuade his guest (...) to give religion another chance.”

⁴Italics ours.

grotesque caricatures of themselves” (Sisman 2013: 101). He could not envisage a way out for the British government, as each and every measure adopted or imposed by it actually increased the counter effect (read hatred and violence). “I wonder what feelings prevail in Cyprus” (Sisman 2013: 120), he was asking himself in another letter to Larry, from 14th March 1956. “Away the British, I imagine, jubilation followed by a sort of *post-coitum-triste*”, he continues in a somehow post-colonialist note, “deflation and doubts beginning to creep.” (ibid)

Larry, who was going to leave the island the same year, and who had come to Cyprus in 1953, had been through a comparable tension before, yet of a different type, in Tito’s Yugoslavia, while working for the Foreign Office in Belgrade. There he was a citizen and a representative of the free world, trying to suppress his comments when meeting the communist officials, in a country whose leader was not exactly following the line desired by Moscow. In spite of that, “It is quite impossible to describe the moral and spiritual death and stagnation of the place”, wrote Larry in his undated letter from Belgrade, about an experience he eventually came to consider necessary, i.e. rewarding for a writer, but unarguably beyond comprehension – “Spy mania, loss of liberty, bad food, slavery” (ibid)

The communist threat had become a palpable reality after WWII. In 1946, Paddy had visited Corfu as part of a lecture tour on behalf of the British Council. They were trying to counter the anti-Western propaganda of the communists. More than three decades later, in a letter to Xan Fielding, he relates an episode in Crete, where he had been invited to attend a ceremony in the memory of the members of the Cretan resistance who had died during the German occupation. His “car had been blown sky high” (Sisman 2013: 329) by the communists, still active, yet Paddy believed that they were “only a small minority in Herakleion: but it shows what hatred and organization can do.” (ibid)

3.2. From the other side of the curtain

Unlike Greece, which western powers eventually succeeded to keep out of the red specter, Romania had been abandoned to a degree of organized hatred never experienced and imaginable before, except for fascism. All of Paddy’s friends there, most of them upper class people, suffered the horrors of a diabolic plan of extermination, carefully elaborated. “We are forced to till the land”, wrote Balasha Cantacuzene, Paddy’s first great love, in a letter from July 1947, “yet our horses, tractors, sowing and mowing machines have all been taken up, the oxen also. (...) There is no hope wherever you turn...” (Cooper 2013: 216)

Balasha belonged to an aristocratic family with roots in imperial Byzantium and with branches all over Europe. She had studied fine arts in Paris, married a Spanish diplomat with whom she had just parted when she met Paddy in Greece before the war. “She was 32, and I was 20. We met at just the right time

and fell into each other's arms. It was instant, we clicked immediately.”, remembered Paddy during a conversation with William Dalrymple. “We went off together and lived in a watermill in the Peloponnese for five months. I was writing, she was painting. It was heavenly.” (Dalrymple 2008)

Paddy referred to the other heavenly time, the one he spent in Romania at Balasha’s estate for almost four years until 1939, in just a few, very few actually, pages scattered among articles he published along the Cold War period, as if he was trying to protect the people who had once been such a significant part of his life. His correspondence also bears testimony of how censorship affected his channels of communication with them. “Darling B,” he began his letter from London, 20th April 1965, “I’m so *dreadfully* sorry that you haven’t heard from me before this.”, and he continues by announcing his visit to take place in the summer and expressing his enchantment with her letters, which proved – “so gloriously unchanged, morale so high and serenity intact, it’s miraculous.” (Sisman 2017: 231)

It was indeed miraculous, as in 1965 Balasha had been under surveillance for about fifteen years. In a note from 1962, for instance, in one of the files I could find in the archives of the former Securitate, the infamous secret police of Romania before 1989, it said she was suspected of working for the French espionage. Knowing foreign languages in those days was a very sound reason for being placed under surveillance. Among the measures adopted against such an odious enemy of the people there was also the interception of all her correspondence, both from Romania and abroad, “in order to find out about all the links she has either at home or abroad” (I320665/1: 6).

It all started on the night of 3rd March 1949, when the members of all aristocratic families across Romania had been forced to abandon their homes and move to locations where they would be confined by authorities. “They were advised to take warm clothes, and told they would be leaving in fifteen minutes” (Cooper 2013: 329), a pattern that sounds creepishly familiar, with some of them unknowingly that they were in the antechamber of death. Balasha, her sister and her brother-in-law, after being relocated in Bucharest for a while, were eventually transferred to an attic in the small town of Pucioasa, in the foothills of the Carpathians.

In that attic, Balasha would write more than two hundred letters to Paddy, trying to avoid censorship by not giving many details on the hardships of everyday life, and sharing her opinions on people she had happened to meet before the war or on the books she avidly continued to read. Actually, after their first encounter in twenty six years, in 1965, when he had finally managed to visit communist Romania, Paddy had arranged with John Sandoe Ltd to send to her books in English and French. He was aware of the fact that both Balasha and Pomme, her

sister, were trying to survive by teaching the two foreign languages to children in a country that, apparently, had started to open even to such *negative* influences.

4. Reading Proust and Durrell in communist Romania

4.1. An owlish face with huge black eyes

In his letter from 15th November 1965, Paddy lets Balasha know about a parcel containing a Chambers' Dictionary, two Brontë books, *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, and the two volumes of George Painter's book on Proust⁵, which were "simply fascinating; incidentally, there is a lot about Rumanians in it (...) Anna de Noailles, Hélène Morand, but the real interest is Proust himself" (Sisman 2017: 234), and he concludes the paragraph by asking Balasha to give the French author "another chance"(ibid).

In her letter of response, from 28th November 1965, Balasha was amazed that Paddy had remembered her old distaste of Proust. In the meantime, her opinions had changed, so she confesses that "Last winter I read all his work of which I had read one or two volumes only, now and then." She praises Proust for his ability to "recapture childhood, dreams, doubts, weakness", for his descriptions of nature and buildings, "of a Faubourg atmosphere with its artificiality and refinement of the ageing of his characters from year to year". (ibid) Could that have been possible because Proust's nostalgia for *his* lost world somehow matched Balasha's nostalgia for *hers*,lost one? Anyway, she seems to be a kind of relieved for giving up on Gide – pointing to *Paludes* and *Si le grain ne meurt* –,the other French author who used to be a major influence on Romanian intellectuals and artists in-between the wars.

Her comments on Proust are enriched by her recollection of the only time she had met him, at Hélène Morand's place at the Ritz. She feels remorseful and ashamed because of not having been able to master her "antipathy for the man's exterior" and for having allowed that to find its way into the antagonism towards his "wonderful *oeuvre*". She is aware of the fact that no excuses could be invoked, as she could have shared "the joy of his incantation and the profit of his acute intelligence, tremendous culture and almost *écorchée* sensibility all those years." (ibid) In her mid-sixties at the time of writing the letter, for Balasha re-discovering Proust was, in a way, a means of lifting the burden of her everyday life in the oppressive regime. Her portrait of the French writer remains one of the most beautiful literature *aficionados* can ever come across:

As a girl, I was confronted in a stuffy room (...) with the following vision.
Against a background of crimson silk, huddled up in an arm-chair, (...) in

⁵*Marcel Proust: A Biography*, published in 1959 and 1965.

a black overcoat with a fur collar, an owlsh face with huge black eyes under heavy lids stared fixedly. Now and then he would shudder, smile a twisted, probably a charming, or heart-rending smile. „But I was young and foolish...” and I only saw his terrifying black hair, black stare, morbidity and probably, reflected on his countenance, the result of a life of (...) vice. When one is young, all this is repelling. And I must xxx that sometimes even now certain pages of his are quite revolting to me. (ibid)

4.2. How can these two be brothers?

Proust wasn't the only one whose pages Balasha would sometimes find revolting. A few months before remembering her encounter of the third degree with Proust, in a letter from 21st August, she had let Paddy know that she had “read *Justine* in Livre de poche by Lawrence Durrell and loathed it.” Apparently, there was too much “not really erotic” stuff, the characters did not have enough consistency, and the quality range of descriptions varied dramatically, from good to ridiculous. Durrell's intelligence is not doubted, but he is labeled as an impuissant [underlined in the letter] who “dropped out every emotion.” By contrast, Gerald, whose books on Corfu depict Larry “with a certain antagonism”, is praised for his charm and his “heavy sense of humour” (ibid). Balasha ends her letter by asking Paddy, or herself, “how can these two be brothers?”

She gets even harsher in an undated letter, probably from 1966, after re-asserting her admiration for Proust, “the greatest genius I think of this century.”, whom again she finds “Enchanting & sometimes revolting in his flattering and snobbishness. But what a poet!” (ibid) The writers to whom she remained faithful make up an intriguing triad – James Joyce, Sean O'Casey and Virginia Woolf. Hemingway is also mentioned, along Cocteau, St. John Perse, whereas for Esenin and Sartre she has a limited opening. But she has no mercy for others – “I loathe [underlined in the letter] Robbe Grillet – Butor – Durrell's „*Justine*”.(ibid)

One can asses the significance of Balasha's opinions against the background of promoting, in communist Romania, authors from the western world. It was mostly after 1965, when Ceaușescu took power, that western authors started to enjoy popularity, benefiting from a great number of very good translations. They replaced the Russians, almost the only ones allowed after 1947, in the conscience of Romanian readers. Proust's first book from *In Search of Lost Time*, *Swann's Way* was translated in 1968, but Durrell had to wait until 1983 for the Romanian version of *Justine* and *Balthazar*.

Anyway, Balasha was not an average reader, and besides she read very little in Romanian. She belonged to a very old aristocratic family in Romania, and in many such families, French, for instance, was not the second, but rather the first language they spoke starting with the 18th century. English had been added in the

first decades of the 20th century, coinciding with the intensification of economic and cultural contacts. Balasha, as well as other members of the upper-class in Romania, could feel quite at home in both London and Paris. One of her comments, in the same 1966 letter, with regard to George Painter's biography of Proust, says it all – “And the atmosphere of those times! In the last volume so many I knew when young.”

Unfortunately, after the proclamation of the Romanian People's Republic, in 1947, she found herself cut off from almost all cultural channels, unable therefore to follow and thoroughly comprehend the latest developments in the field of arts. And that may account for her passionate and sometimes biased opinions – “He nearly had the Nobel Prize – I believe Durrell is a friend of yours – Can he be?” Doubly isolated because of her social status and of the political situation, Balasha was unconsciously taking refuge in her Golden Age Europe, when topics such as eroticism and violence had been less outspoken – “I am unfortunately impermeable to the beauty of the erotic literature in fashion today.” (ibid)

Even the concept of *humanity* is placed under doubt when considering the artists who were her contemporaries and their works within the frame of the 20th century historical turmoils – “I think that the tribes of New-Guinea and Papua are more innocent in their ways than those of our civilization when they go back to violence and bestiality, out of boredom.” (ibid) The ultimate *refuge*, a swashbuckling past, seems even more remote, and as a result, helplessly naive – “Drake, Jean Bart les corsaires et pirates avaient tout de même certain grandeur – ces crimes modernes sont sordides.” (ibid)

4.3. One's taste changes as life goes on

As we said, Balasha was not an average reader. So, not surprisingly, in less than a year she overcame some of her prejudices and reconsidered her perspective on Larry's works. “Lately I have been steeped in Durrell's „Mountolive”. It is a wonderful book.”, she wrote to Paddy in a letter from 16th July 1967. She appreciates Durrell's style, which she thinks is magic, and his *humanity* as reflected through his irony and kindness. But she also feels a certain sadness and she is glad, in a peculiar way, that Paddy and Joan are Larry's friends, as “He must be a very lonely person in spite of thousands of people who read his books” (ibid) Her reading of *Clea* makes her ponder over the notion of “grande amore”, and she comes to the conclusion that “Il fallait que ces choses sont dites.”, even if the language employed by the writer is not always a pleasant one. “„Justine' que j'avais lu en francais m'a repugne”, she admits, but “Il faut croire que chacun a ses repugnances”, and even refers to “les mots les plus crus en Shakespeare” (ibid).

Her interest in Durrell and other contemporary authors was sustained by Paddy once they had resumed their channels of communication after his visit to Romania in 1965. Besides, Balasha's niece, Ina Catargi had been allowed to emigrate, together with her husband Michel, establishing themselves in France, and she would occasionally either visit or join Paddy at events that would make her aunt recall fond memories of the years before the war – “When we all got back to London (...) we went up with Ina and Michel to a party of Diana Cooper's”, wrote Paddy in a letter from 26th November 1968, “and ended up sitting on the floor singing to John Julius Norwich – D's son – playing the guitar”. (Sisman 2017: 258) In a way, he was helping Balasha to transpose herself in a world she no longer had access to because of political circumstances. “There was another lovely dinner at Barbara's [Ghika]”, continues Paddy pointing then to one of the guests, “a great friend of ours called Lady Smart” (ibid), and after providing a sketchy though sharp portrait of the person, he comes up with more relevant information – “She is the widow of an enchanting man, Walter Smart, a great wartime friend of ours in Cairo (...) and a great friend of Larry Durrell's – he's the model for Mountolive –” (ibid)

For Balasha, the books from Paddy or other friends abroad were the major source of escapism, apart from writing letters. Given the political detente from the first decade of Ceaușescu's regime, she could read and re-read and follow the main trends and authors in the world literature of the time, even if it was during the Cold War years. “Books from Sandoe are the greatest joy for us. Please let us know what new novels we should read (in Paperbacks)”, she was writing to Paddy in a letter from 29th August 1969. Yet she maintained her bias against writers who would experiment beyond her sensitivity limits. She wanted “Nothing too horrible. We dislike Beckett, „The Lord of Flies” by Golding & that sort of moderns.” And she was very decided upon some of the values that had to be preserved – “We like Durrell. Not [underlined in the letter] H. Miller. We've read Colossus of Maroussi. Such a vulgar sex-ridden mind (...)The world of today is rather ghastly, isn't it?”

5. “Is it sainthood coming over me at last?” or, instead of conclusion

The ghastly world had been shaken in May 1968 by the students' revolt in Paris against capitalism, consumerism and American imperialism. In Prague in the same year the Czechs were fighting, strangely enough, for democratic values within a non-capitalist, a so-called socialist society, and as a result they later *benefited* from the Soviet invasion. In Romania, Ceaușescu had a last minute wisdom not to join the invasion, and therefore he would build himself a lot of political capital in the western democracies.

An anticonsumerist note is to be found in a letter of Larry' from 13th November 1968. He had just come back to Sommières after “three weeks filming in Paris” where he had collaborated to a documentary by BBC, and he seemed to agree with a previous remark of Paddy's, striking the same note – “you were perfectly right about films raping places” (ibid). Larry makes the observation though that it was mainly through films with stars, and not documentaries, that such damages occurred – “Sophia Loren raped Hydra and Mykonos, not Paramount; Rhodes was raped by Quinn and Taylor etc.” And even the sanctuary of his young adult life was in danger in 1968, as “they are filming *My Family and Other Animals* in Corfu this year, so we can kiss that island goodbye.” (ibid)

Larry was disconcerted for the way everything turned into a show during the filming for *Paris by Candlelight* documentary – “had Notre Dame lit up for me for a fiver”, he writes, noticing that nature had not been spared also, “Then we took high speed boats down the Seine to enter the fair capital by water at high speed in terrific rain.” (ibid) The spirit of consumerism affected both average people and the most prominent of the Durrells. “I had a mad driver who was so infected by the thrill of being filmed at speed from the other boat” (ibid), remembers Larry from the Paris episode. And his brother Gerry, who had just spent a week at Sommières, apparently could not cope with success – “he is longing for just one good failure to see how it feels. I could tell him.” (ibid)

As time went by, the vision tended to grow cloudier. In a letter from 18th November 1973, Larry thanks Paddy for an answer he didn't seem to expect, even from friends – “I suppose because we are getting pretty thin on the ground and writing less.” He was not writing less. Actually, he had just finished *Monsieur: or, the Prince of Darkness*, which was being typed for Fabers, but he didn't appear to have a clear image on it – “since I stopped being lush critics tend to find me arid” (ibid) He was envisaging a new poetics, a change of perspective and register – “I am hunting for bone structure now under the surface glitter of prose or verse.” (ibid) Getting married for the fourth time had been another attempt, just like physical exercises, to avoid solitude and bad moods – “Yes, I tend to get tired; in spite of intensive yoga full of life-giving head-stands.” (ibid)

On 11th April 1975 he felt lucky to have got two letters from friends “who haven't written for a while”, Paddy being one of them. In a typed text covered, for more than half of it, in capital letters, Larry was complaining about the insanity of embarking, given his age, he was 63, “ON A BLOOD GROUP OF FIVE NOVELS”. Nevertheless he encouraged Paddy to move on with his own projects, “I FEEL MORE STRONGLY THAT THIS IS YOUR BIG WORK, THE BOOK OF YOUR LIFE SO TO SPEAK [I.E. *A TIME OF GIFTS*]” (ibid) He pays Paddy an extraordinary compliment – “AS THE BEST PROSER IN ENGLAND YOU WILL BE OBLIGED DESPITE YOURSELF TO STEP FORWARD AND

MAKE YOUR CLAIM ON OUR ATTENTION.” (ibid) Some practical piece of advice is given with regard to the struggle with form, i.e. to avoid potting too many details, as they might “HOLD UP FLOW” (ibid) Another element to be considered is timing – “YOU WILL COME ON THE SCENE JUST AT THE RIGHT TIME TO PUMP US ALL FULL OF HOPE AND OXYGEN.” (ibid)

All in all, the feeling is one of reassurance, as he had also took to painting, exposed under a pseudonym and even “SOLD TEN BIG GOUACHES.” (ibid) The yoga exercises, combined with prolonged walking, had started to pay off. Yet the trickster in him was there, prompting a half-rhetorical question – “Is it sainthood coming over me at last?” (ibid) Maybe it was. Or maybe he was just pretending. In a strange way his question resonates with a comment by Balasha, in her 29th August letter to Paddy, in which she confessed of “re-reading *Bitter Lemons* by Durrell, and find great pleasure in it.” Later on, in a PS., another re-reading, of Paddy’s *The Violins of Saint-Jacques*, but this time with one of her pupils, comes to the surface – “It was so much above her understanding of English, but somehow made her float along as one does when one pretends to do life-saving.” (ibid)

BIBLIOGRAPHY

Atwood, Margaret – *In search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction*, U of Ottawa P, Ottawa 1997

Bowen, Roger – *Many Histories Deep: The Personal Landscape Poets in Egypt 1940-1945*, Fairleigh Dickinson University Press, 1995

Cantacuzene, Balasha

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from July 1947, File 129, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from 21st August 1965, File 130, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from 28th November 1965, File 130, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, undated, probably from 1966, File 130, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from 16th July 1967, File 130, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from 29th August 1969, File 130, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

Cantacuzene, Balasha – File I320665/1, CNSAS/The National Council for the Study the Securitate Archives, Bucharest, Romania

Cooper, Artemis – *Patrick Leigh Fermor. An Adventure*, John Murray, London 2013

Dalrymple, William – “Patrick Leigh Fermor: The man who walked”, *The Telegraph* (September 6, 2008)

Durrell, Lawrence

– Letter to Patrick Leigh Fermor, undated, probably from 1948, from Buenos Aires, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, undated, from Belgrade, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, undated, probably from 1958, from France, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Postcard to Joan Rayner, from 20th October 1959, from France, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from 13th November 1968, from France, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, from 18th November 1973, from France, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

– Letter to Patrick Leigh Fermor, 11th April 1975, from France, File 36, Patrick Leigh Fermor Archive, National Library of Scotland, Edinburgh

Erll, Astrid & Nünning, Ansgar (eds.) – *A Companion to Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin & New York 2008

Fermor, Patrick Leigh

– Letter to Lawrence Durrell, from 18th December 1946, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Lawrence Durrell, from 24th November 1954, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Lawrence Durrell, from 14th March 1956, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Lawrence Durrell, from 28th October 1959, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Balasha Cantacuzene, from 20th April 1965, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Balasha Cantacuzene, from 15th November 1965, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Balasha Cantacuzene, from 26th November 1968, in Sisman, Adam (ed.)

– Letter to Xan Fielding, from May Day 1979, in Sisman, Adam (ed.)

– “Lawrence Durrell,” *The Spectator* (November 17, 1990) 28, 30 an obituary

Genette, Gerard – *Paratexts: thresholds of interpretation*, CUP, New York 1997

Sisman, Adam (ed.) – *Dashing for the Post: The Letters of Patrick Leigh Fermor*, John Murray, London 2017

Zweig, Stefan – *Stendhal*, CUP, Cambridge 1940 (Google books)

KIPLING AND THE AGE OF THE EMPIRE

Nicoleta Aurelia Marcu

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Rudyard Kipling was always a writer of his time yet strangely not of it. Born in an era of uncertainties, the age of Victoria, when the British Empire was the dominant power in the world, he died in a time of fragmentation, on the eve of the Second World War, at a time when Britain could neither compete with her rivals, nor ignore the rising of the anti-colonial tide. A controversial literary figure, Kipling was both acclaimed and sanctioned for being the voice of Anglo-Saxon imperialism. His literary work was a political and ideological response to a historical reality. The writer is representing a reality, or a way reality was seen at the time, given the ideology available to him. Accordingly, Kipling's life, attitudes and writings were a fusion of many contemporary currents, which generated the contradictions that enveloped him.

Key words: Kipling, India, imperialism, empire, hybridity, ambivalence

The critical extremes that Kipling generated are chiefly attributable to his outspoken support of Britain's expansionist imperialism. The question arising here regards the depth of his commitment. Angus Wilson, one of Kipling's biographers says: "It is hard to say how much of the Imperialist' racial mystique he really felt deeply" (Wilson, p.14). It is true indeed that as an Anglo-Indian, a term used in late Victorian period to identify Englishmen living in India, Kipling's life was deeply affected by imperialism. Kipling was born in 1865 and completed most of his literary work by the outbreak of World War I. During that half century Europe, in many ways, reached the climax of the modern phase of civilization. By 1870 Europe was dominated by the formation of large nation-states. Europeans, notably the English were conscious and proud of the achievements of their civilization and they assumed that all people should share their accomplishments and ideals. It was a time of unprecedented growth of scientific discoveries as well as a growing sense of moral integrity: "Caste, slavery, polygamy and torture were being expunged as the liberal concepts of the Enlightenment became operative in the new nation-states" (Palmer, p.555). All these values and ideals gave Europeans a sense of

superiority over non-Europeans and Kipling was inevitably influenced by this attitude.

Changing population trends also marked the period between 1870 and 1914. Of all continents, Europe grew in population most and one consequence was a European exodus to every corner of the world, particularly to colonies (e.g. the British grew in number from 9 million in 1801 to 18 million in 1851 and then in 1901 they reached 36 million), (McDonough, p. 25). Kipling's parents were part of this migration, settling in India and remaining there for about 20 years a fact that irrevocably influenced Rudyard Kipling's life and work. The expansion of Europe's population resulted into marked changes of the economic life. The development of free trade, inaugurated by the British in the mid-nineteenth century, facilitated the export of European capital. This resulted into a nationalist struggle for world markets, a *race for colonies* which gave birth to imperialism.

Kipling was permanently in touch with the events of his days also due to his family ties. Although born in a modest, upper middle-class English family, his relatives included well-established political, business, artistic and religious leaders of the period. The Kiplings enjoyed the advantages brought about by the economic changes of the period and because of the diversity of their professions and their extensive travels, they were conscious of the changes brought by these new currents. 'Rudy' Kipling was often frustrated by the quality of life he experienced and his knowledge of poverty in other nations. This ambivalence in his class attitudes is traceable to the liberal and conservative philosophies revealed to him within his family and confirmed in his adult experience.

The political trend in the years between 1870 and 1914 was characterized by movement towards constitutional government, representative bodies, the guarantee of individual liberties and extension of voting rights to the working class. The imperialism of this period was different from the colonialism of earlier history (McDonough, p.83). For the British, the word of order was commerce. The British interests expanded within Asia and Africa and this was evident in the episodes of the Suez Canal and the Boers' War (1899-1902). During the Boer War in 1899 Kipling spent several months in South Africa where he worked with the wounded and produced a newspaper for the troops. As he supported the imperial endeavour the consequence was that he became identified as an imperial propagandist. His friend, Cecil Rhodes (prime minister of Cape Colony), referring to his involvement in the war, described him as having "done more than any other since Disraeli to show the world that the British race is sound at core and that rust and dry rot are strangers to it." (<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jkipling.htm>).

Apart from the rivalry reason that engaged Britain in the race for colonies, the drive of the British to expand their empire was also the result of the emergence

of new philosophies such as Darwinism that confirmed the British strength, their racial superiority over the 'lesser breeds' of the world. The British felt morally entitled to take over the territory of the 'weak' and "to disseminate the truths of their civilization, hence their sense of duty that so often coincided with self-interest" (Gallagher, p.74). The same feeling of duty was to govern Kipling's life and to become his religion. This was probably the link between the 'two sides of his head', his burden but also his relief.

Such ideas were meant to confirm and justify Britain's policy of advancing. A motto on a stamp issued for Christmas of 1898 said: "we hold a vaster empire than has been" (Lloyd, p.225). It was within this empire that the British found validation of their superior identity. The English were proud just because they were English. In the 19th century, English was the second language for the rulers of most of the world. The British model - its concepts of law and order, of public and public department, all of these, and much more besides, made their marks and proved long-lasting within the empire. Consequently "the empire penetrated the emotions of millions. It gave Britain its position among the nations and confirmed a national, not to say racial superiority" (Robbins, p.83). There is no doubt that the long lasting experience of the Empire influenced the way the British viewed themselves and those whom they ruled. The empire functioned as a mirror in which British needs and aspirations were reflected. The British imposed their model but they were also subject to foreign influences and absorbed elements of other cultures. The empire introduced strange and exotic foods, foreign flora and fauna, new words, philosophies, new sports into the British way of life. However, the empire created a kind of psychological defence mechanism by which everything that was considered personal or national rubbish at home could be dumped upon the "inferior" black or brown people.

The enthusiasm for the empire was lavishly celebrated at Queen Victoria's Diamond Jubilee of 1897, which was actually, as Denis Judd calls it, "a gigantic confidence trick" (Judd, p.140). Kipling's *Recessional*, a poem dedicated to the occasion, was at odds with the enthusiasm of contemporary reaction to the event. Kipling warns about the imperial excesses and what lies beyond the Jubilee extravaganza: "Far-called, our navies melt away;/ On dune and headland sinks the fire: /Lo, all our pomp of yesterday/ Is one with Nineveh and Tyre! [...] For frantic boast and foolish word, Thy mercy on Thy people, Lord!" (Ruyard Kipling, *The Complete Verse*, p.261-262). The prevailing sentiment among British rulers was of pessimism rather than the optimism shared by people 'drunk' with the sightseeing of the Jubilee's pomp. The re-emergence of France as an imperial rival, the expanding trade capacities of both Germany and the United States put Britain under pressure. Even Britain's naval supremacy was under threat given the rise of the United States as a great naval power and Germany's intention of

building a modern fleet. To quote Kipling' *Recessional* "Far-called our navies melt away."

This fear prompted Britain to take part in the "scramble for Africa". Suddenly it seemed that the world was running out of space and time was not on Britain's side. Both the external and the internal problems and anxieties provoked a feeling of national insecurity which was actually at the root of the jingoistic exaltation and triumphalism of the period. All these elements engaged in an unprecedented imperial propaganda that permeated the school textbooks, newspapers and even literary production. Despite Britain's imperial pomp, during the 1890s the country was, as so accurately but also pessimistically Lord Salisbury had diagnosed, in a "Splendid Isolation", without allies, disliked by many in Europe and the United States. This was indeed a costly and not calculated policy. This was a time when the Empire demonstrated its glory and potency but also its potential for decay and dismemberment. Next it was India which offered a certain geographical coherence, but even here there was a division between the British India, two-thirds of the whole, and the India of princes, to which one can add the striking differences between Indian provinces. Such a structure evidently was in need of bonds to hold the Empire together. One central link was beyond doubt the Queen. She was the monarch not only of the United Kingdom but also of the self-governing colonies and the Empress of India. Another link was the British Parliament. Yet empire was not exactly the top on most MP's list of priorities and the power was mainly held by the men on the spot, by the administrators of the empire. English law was meant to be another link. Equality before the law theoretically existed but in practice it was extremely difficult to achieve this. The civil servants gave certain uniformity to the administration of the Empire. Generally they shared similar social backgrounds and education. The old school, the Victorian public school was meant to deliver into the empire servants "ideally equipped to carry the doctrines of 'muscular Christianity', 'fair play' and 'decent behaviour'" (Judd, p.143). At these schools the sons and later on the daughters of Britain's ruling elite underwent "a regime of discipline, high thinking and low thinking, compulsory sport and sometimes inspired teaching." (Judd, p.143) Kipling went through a similar experience during his schooling years in England at the United Services College in Westward Ho!, an experience that he recollected in *Stalky and Co.* (1899), a classic tale of nineteenth century school life. He, like all the children of the English living in the colonies was sent back home in the metropolis to be educated and to be prepared to serve the empire, to rule the natives that were expected to respond with gratitude and respect and to obey the orders of their "sweet, just, boyish masters" (Judd, p.143). All these bonds (the monarch, the parliament, the law, the civil servants, the school) were meant to work together to hold the empire system united. The propaganda for the

empire and for its unity was the order of the day. However behind all the glittering illumination, financial extravagance, brash and patriotic tunes there was indeed what Tennyson predicted “thunder moaning in the distance” and “spectres moving in the shadow”.

The WWI came and Britain emerged from it with the acquisition of new territories, mainly in Africa and the Middle East. It seemed that the imperial system had survived intact. India supported Britain by providing a large volunteer army to fight in the Empire’s cause. Yet there was a negative side in it as the war stirred the nationalist feeling within Britain’s colonies and malcontents expressed more and more the impatience with the British rule (an Afrikaner uprising in 1914; the Irish Easter Rebellion in 1916; French Canadians didn’t accept conscription; Australians had rejected it in two referenda; Indian nationalist demanded constitutional reform as the price of their cooperation). Britain had become massively in debt in order to finance the war and this was clear to undermine the imperial relationships and Britain’s status as a great power. Although there were some attempts to carry on the imperial business the days of the empire were clearly numbered. In India, Mahatma Gandhi mobilized the masses to oppose the Raj with the result that the British made constitutional concessions in the Government of India Acts of 1919 and 1935. Voices also rose in Africa, Ceylon and South-East Asia and they showed disaffection with the Empire. Egypt is restored sovereignty in 1922. The next war came and for the second time the Empire emerged victorious, yet the surface success was shallow. India, now one of Britain’s creditors took its independence for granted. Britain’s indebtedness to the Empire had increased and she had got in the shadow of the global power of the United States. The hegemony of the British Empire was challenged and it had to accept that the process of decolonisation was irreversible.

One may wonder what made the British, and Kipling as well, be part of the machinery of the Empire Or probably more revealing is to ask what they actually did for the empire. Regardless their limitations, despite the constraints, inequalities and sometimes brutalities of their economic, political and administrative structures, the British tried to do the ‘day’s work’ as well as they could. However, their more than simple presence on foreign lands woke up and accelerated latent forces engaging them in a process of reshaping and redefining. And Kipling was a man of his time and he inevitably was part of this process.

The British presence in Asia was most heavily experienced in India. Kipling was born in Mumbai in 1865 and he spent his first five years in the midst of India’s exotic scents, sights and sounds. In 1882, he returned to India and started to work for the *Civil and Military Gazette* in Lahore and later on for the *Pioneer* in Allahabad. It was during this time that Kipling built his early fame by writing many extraordinary poems and stories which were published alongside his

reporting of different parts of India. During this time, more exactly from 1870 to 1914, British India was deemed as an ideal colony. Lord Curzon, the most renowned viceroy of India, once stated that “as long as we rule India we are the greatest power in the world. If we lose it we shall drop straightaway to a third rate power” (McDonough, p.64). English commercial interests had been at work in India since the early seventeenth century (East India Company was founded in 1600). The economic reason was always the one at work, yet, one event that marked a shift in the British attitude towards the Jewel of the Crown was the 1857 Mutiny. According to Frank McDonough the British rule in India is divided into two phases: first from the 17th century to the Indian rebellion of 1857/1858 and second from 1858 to 1947 - the year when India was given its independence. This was what the historians called a history in two halves: before and after the Great Rebellion of 1857. The bloodshed of the Great Rebellion shook colonial Britain. Shock inevitably stimulated self-examination, out of which emerged an explanation of these terrible events: Indians were assumed to have been deeply conservative people whose traditions and ways of life had been disregarded by their British rulers. The lesson that the British drew from 1857 was that Indian traditions must be respected and the guardians of these traditions – priests or princes - were to be conciliated under a conservative British rule. Ironically, under this rigid rule a new form of reaction appeared, namely *nationalism* that gave birth to modern India. Before, in the first half of the 19th century when the East India Company still ruled India, the British aspirations regarding the subcontinent were to bring reform and improvement and to form what Thomas Macaulay called in his Minute of 1835 'a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions in morals and in intellect'. English became the official language of the government and the higher courts in 1835. Indian society's response to Western education and culture was both enthusiastic and conservative. It seemed obvious that the general move in India was towards modernization. The Governor-General, Lord Dalhousie supported the creation of a system of communication that united all India. It was a road from Calcutta to Peshawar with a branch to Bombay forking off south of Bombay. Kipling described this in his well-known novel *Kim*: “truly the Grand Trunk Road is a wonderful spectacle. It runs straight, bearing, without crowding India's traffic for 15 hundred miles- such a river of life as exists nowhere in the world” (Kipling, *Kim*, p.55). It was also under Dalhousie's office that electric telegraph wires were introduced as well as a uniform postal service system that increased postal activity. Then, it was the railway building, which in spite of the fears that the cost, the problems of cast difference and timidity about the novelty would keep Indians away from the trains, the railways became popular and overcrowded.

However, the English imperial project had also dark sides. Dalhousie intervened into the ruling traditions of Indian princes by opposing their custom of adopting a boy if they had none to succeed them and he decided that their states get under Governor-General, implicitly into the hands of the East Indian Company. Also his annexation of part of Burma and the ancient province of Avadh alienated local rulers. Dalhousie's re-equipment of the Indian Army was meant to transform it into a source of pride and wonder. Yet he was less concerned with the differences between Hindus and Muslims and he ignored the fact that their tight relation with their religion, caste and families made them particularly sensitive. Tensions arose when plans were made for the Hindu soldiers to go to Burma by sea. Their refusal led to the passage of the General Service Enlistment Act of 1856 which required "recruits to undertake to serve abroad or, as the soldiers saw it, across the *kala pani* (dark waters)" (Bose, p. 70). Crossing the sea could have involved Hindu troops in a loss of caste and consequently in rejection by family and friends. Then it was the issue of the new Enfield rifles whose cartridges with fat rumoured to be of cow and pig had to be bitten off. The controversy over the greased cartridges was by no means the flashpoint of the Indian Mutiny of 1857. The British interpreted it as a destructive rejection of British reforming benevolence. Cartoons and drawings in newspapers and journals expressed a national outrage. The results of the mutiny within English society were bitter hatreds, a confirmation and a strengthening of its deep-seated prejudices. The gap between the two races and cultures widened to almost unbridgeable proportions.

One cannot help asking why the British didn't leave India after the Mutiny. Just because of those events India seemed for the British a very long way from being able to rule herself and therefore they found justification for their stay. Another answer, probably, the honest one, would be that Britain could simply not afford losing her greatest dependencies. Indian market and British investment in India represented 20% of British exports by 1880s. The opening of the Suez Canal stimulated Anglo-Indian trade. In 1855 the exports to India totalled only 23 million pounds while in 1910 it was 137 million pounds. If we are to add to this the taxes and revenues raised by the British Raj in India we would get an answer closer to reality. Another reason was the Indian army, which didn't cost the British taxpayer a penny as it was supported entirely from the Indian revenue. It was in effect the Indian Army that assured Britain the position of a great military power. Throughout the 19th century it was sent on numerous occasions to fight for British interests: in China, Persia, Sudan, Egypt and so forth.

Finally India was Britain's source of pride. It was for most of them a kind of philanthropic venture though so evidently based on money. It was here in India that Kipling founded and found expression of his concept of the Law. He believed that man's aim in India is to give her efficiency and action. Central to his Law

were discipline and work. His law also embraced the imperialist idea that some persons are destined to be ruled by others. Kipling didn't go further into the idea and the efficiency of the heads of British administration in India- most of whom were actually men of excellence- functioned as a guarantee for his philosophy. As Brown Hilton ironically infers, in India, Kipling "bowed the knee to the accepted gods of his tribe" (Hilton, p. 61). The British were very proud of their imperial project that gave substance to their assumptions of superiority. They brought good and fair government into India, an expanding economy and improvements from famine relief to irrigation systems, road and railways networks, from medical developments to the establishment of a Europeanised education. The men on the spot, Britons living according to Kipling's law, supported this magnificent project. On the other hand, the British couldn't have pursued their mission if Indians had acknowledged their value. Indians were to be taught that they were a deeply conservative and fatalist people - genetically predisposed to irrational superstitions and mystic belief systems. But the British, on the other hand epitomized modernity. With their unique organizational skills and energy, they would raise India from the marshes of castes and religious bigotry. In this manner, India's awareness of its history and culture was manipulated. As Edward Said have argued the European imperial power carried out a devastating and successful assault upon the integrity of indigenous culture and civilization during the imperial age despite the fact that arts in the West continued to draw inspiration from the Orient. (Said, *Orientalism*, Culture and Imperialism).

Kipling got an active role in the imperial project especially during his second stay in India (1882-1889) where he worked for two newspapers The Civil Military Gazette and The Pioneer. Although Kipling's India is the production of the impressions of a young man between the ages of 17 and 24, the image he renders is one infused with quick observation, boldness in affirmations and enthusiasm. It is true that at first Kipling wrote about the men on the spot, about the civil servants, the army and the government of India. But he wrote about the Indians as well. In *Kim*, a more or less farewell to his writing bout India he brought together the bold Indian of the North-West (Muslim) and the subtle, educated Indian of Bengal (Hindu), the holy man seeking enlightenment and the British boy who had grown up in India and whose identity is questionable bearing signs of hybridity. There are not many explicit references to political issues in the novel, but the author's ambivalence (the man with two sides to his head) gave him access to both worlds and enabled him to see into the questions of his days. Many of his admirers did not perceive the radical as well as conservative implications in his Ballad of East and West: "East is East, and West is West, / and never the twain shall meet/ But there is neither East nor West, / Border, nor Breed, nor Birth, / When two strong men stand face to face, / tho' they come from the ends of the earth." Those who

wrongfully ascribed racism to Kipling, quote only the first line, thus missing the significance of the other two lines that actually oppose the opening line. Here lies the key to Kipling's relation to the Imperial Project, as he believed in its men of action but, on the other hand, he dismissed the hierarchical colonial binary and he affirmed that *respect* prevails any artificial dichotomies.

Bibliography:

1. Bose, Sugata, & Jalal, Ayesha, *Modern South Asia: History, Culture, Political Economy*, Routledge, London, 2004;
2. Gallagher, John, *The Decline, Revival and Fall of the British Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009;
3. Hilton, Brown *Rudyard Kipling*, Hamish Hamilton, London, 1945;
4. Judd, Denis, *Empire: The British Imperial Experience from 1765 to the Present*, Fontana Press, London, 1997;
5. Kipling, R., *The Complete Verse*, Kyle Cathie Ltd, London, 2002
6. Kipling, R., *Kim*, Penguin Books, London, 1994
7. Lloyd, Trevor, *Empire: A History of the British Empire*, Cambridge University Press, London, 2001
8. McDonough, Frank, *Imperiul Britanic 185-1914* Editura ALL Educational, București, 1998
9. Palmer R.R.& Colton Joel, *A History of the Modern World*, New York: Albert A Knopf, 1965;
10. Robbins, Keith, *Politicians, Diplomacy and War in Modern British History*, The Hambledon Press, London, 1994;
11. Said, Edward, *Orientalism*, Penguin Books, London, 2003;
12. Said, Edward, *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, 1994;
13. Wilson, Angus *The Strange Ride of Rudyard Kipling*, Viking, New York, 1994;
14. Online bibliography: <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jkipling.htm> (accessed on 5th December, 2018)

COMMUNICATIVE COMPETENCE IN THE CONTEXT OF ESP METHODOLOGY

Dana Rus

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The present paper is intended to highlight the role of communication skills in the context of teaching English for Specific Purposes, given their importance of these skills both in the economy of the course syllabus and as an overall objective of any specialized language training. The study also identifies some of the most common obstacles faced by language instructors when designing and implementing communicative activities and suggests ways of overcoming them by resorting to specific methodological aids. Additionally, the author attempts to formulate a series of principles describing ESP teaching with a focus on communicative skills and starting from the theoretical background of the Communicative Language Teaching method.

Keywords: Technical English, English for Specific Purposes, English language methodology, oral skills

The essential goal of any language teaching approach is the communicative competence. In oral or written form, human communication is the fundamental objective of language classes and it is the foundation of all syllabi, course materials, lesson plans and activity design.

There is, of course, much to be said about the otherwise too broadly used term of ‘communication’ when talking about English language teaching and learning goals. The terminological debate gains in complexity when the teaching process takes place in an ESP (English for Specific Purposes) learning background. The characteristic features of teaching specialized languages imply a specific approach to communication skills, which are to be practiced in the professional context required by the students’ profile. This specific requirement means not only a careful selection of teaching materials, but also an adequate treatment of specific communicative activities which should foster student involvement and facilitate the type of communicative competences imposed by students’ professional profile.

Broadly speaking, communication is an exchange of ideas between people either orally or in writing. In the present paper, communication also encompasses notions of fluency and accuracy, which are factors to be considered by language

instructors so that students can achieve effective foreign language communication skills.

The main aim of the present paper is to frame the theoretical background of the general notion of ‘communication’ in the particular context of teaching ESP, to identify the reasons why an adequate level of communication is not always achieved during the ESP class and to propose strategies, methods and activities that lead to enhanced communication skills.

The communication process within an ESP teaching environment undergoes the well-known communication model which implies the existence of a series of factors: the sender, who encodes a message and sends it through a channel. The channel signifies the language used (words, actions, signs, objects etc). The message is sent to the receiver; he/she decodes it and reacts to it under the form of a response / feedback. All these elements compose the communicational process in what Raman and Sharma call “communication environment” [1]. The importance of the communication environment – which, in the case of teaching EFL is the classroom – gains particular importance in the context of ESP. The same authors acknowledge this in what they perceive as the essentials of effective communication: a common communication environment, cooperation between the sender and the receiver, selection of an appropriate channel, correct encoding and decoding of the message and receipt of the desired response and feedback. Transposed in the context of an ESP class, the achievement of communicative goals implies a good knowledge of the language instructor of students’ overall professional objectives, a good selection of materials (channel) and the design of suitable communicative activities in order to ensure the desired response (feedback).

Designing successful communicative activities in the ESP class is not an easy task. On the one hand, the teacher is confronted with the general objectives of communicative activities for general purposes: students have to convey meaning, sometimes even persuade other people, negotiate things, establish relationships, adjust to unpredictable situations, develop comparative skills and critical thinking, and focus on such aspects as fluency, accuracy, coherence and cohesion. Moreover, students also must become proficient in conversing on a variety of topics which are directly related to their field of study, which requires a lot of planning on the part of the teacher, an adequate selection of specialized vocabulary, professional jargon as well as of language functions which are characteristic for the specific targeted discourse.

Based on personal experience and shared experience from fellow teachers specialized in ESP we have identified some obstacles which hinder the acquisition and adequate practice of communication skills in an English language class focused on specialized language. The identification of these elements is a

necessary step in the design of creative, alternative strategies to motivate students and foster communicative practices. The most common obstacles which we have identified are, in random order, the following:

1. The overcrowded classes (over 30 students). Because of administrative reasons, in universities ESP is sometimes taught in large groups of students, which reduces the chances of much communication to take place.

2. The low motivation of some university students specializing in topics other than English language. In some cases, the role of ESP in their formation as future professionals is perceived to be lower compared to other academic subjects. In these cases, the language instructor must find the right methodologies to increase students' intrinsic motivation, which is the genuine condition of success. A well-motivated student is willing to communicate more efficiently on a series of topics in which he is intrinsically interested.

3. The classroom setting does not always favor communicative interactions. In case the language classes do not take place in a dedicated room which the instructor may adjust so as to serve his/her communicational objectives, it may be difficult to design interactive communicative activities due to constraints related to physical space. One possible creative solution to this problem in the case of the ESP class is to turn the apparent constraint into an advantage and construct the communicative activity around the realia surrounding students. This solution can be put into practice in technical English classes taking place, for example, in an engineering lab which could be turned into an opportunity to practise specialized vocabulary related to specific engineering experiments.

4. The teaching materials can be a major obstacle for the more traditional ESP teacher used to the classic textbook accompanied by the much needed teacher's book. There are areas in ESP which totally or almost completely lack educational resources. The reasons might be either the novelty of the professional domain with its corresponding vocabulary and communicative language objectives (in which case there are no teaching materials on this subject yet) or its extremely specific character (so specific that existent ESP textbooks and additional materials do not cover sufficiently). A concrete example: there are quite a few resources to for technical English classes – or, comparatively speaking, much more numerous than there were ten or twenty years ago – but they are mostly focused on general engineering and technical language functions. A teacher who must increase communicative skills in engineering students specializing in mining, medical or instrumentation engineering will not find ready-made resources which can be successfully used while practising specific vocabulary. This shortcoming can be addressed by self-made materials based on authentic resources. While the task is laborious and difficult given the fact that the instructor is not a specialist in the above-mentioned domains, the results are likely to

encourage and motivate students to communicate more on topics which interest them professionally.

5. Students' interest in certain topics. Students are subjectively drawn to a certain category of topics and they may equally subjectively dismiss others. When selecting the range of ESP topics which create the input for communicative activities, the language instructor should pay attention to the inclusion of a variety of subjects, tasks and activities. From personal experience, I have noticed students' preference for engaging into conversation when the topic is entertaining and potential controversial, which creates the premises of arguments and the expression of opinions. It is possible to come up with entertaining material even in the case of ESP; contrary to popular belief, communication activities in specialized language can and should create hot debates.

6. Teacher-student relationship. This rapport is essential in creating an atmosphere conducive to speaking; students are likely to be better communicators and more inclined to participate in speaking activities if they feel accepted, if the atmosphere is relaxing and friendly.

7. Learning background and level of language. The students' English language history is also a significant factor impacting communication skills. If communication habits are already formed and practiced during highschool, students will continue to communicate successfully in an ESP context. If they were not sufficiently exposed to English language speaking activities it will be difficult for them to engage into such tasks. The level of English is, of course, a condition of successful communication because, apart from the obvious advantage of exposure to speaking activities, a long period of study implies more thorough knowledge of vocabulary, grammar and pronunciation.

8. Students' personality traits. An extrovert student will always be more willing to talk and engage into debates, while an introvert one will prefer a more individualistic exercise of skills. The teacher's task is to create speaking contexts which should involve all types of personalities so that all students can practise communication skills. In some cases, the easiest answer is the resort to diverse interaction types – more introvert students find themselves comfortable speaking in small groups or in pairs, but will avoid individual performances.

Methods and techniques are definitely among the main ingredients of a successful acquisition of communicative skills in an ESP class. The teacher has a wide range of methods and techniques at hand, all with their advantages and disadvantages, to implement his/her learning objectives. For the purposes of the present paper, I have decided to focus on the Communicative Language Teaching method, which, due to the role assigned to communication in the EFL class, is best suited to develop students' speaking skills.

Finocchiaro and Brumfit [2] elaborated a list of features of the Communicative Language Teaching method, features which can also describe a communicative ESP class:

- Meaning is paramount;
- Dialogues, if used, center around communicative functions and are not normally memorized;
- Contextualization is a basic premise;
- Language learning is learning to communicate;
- Effective communication is sought;
- Drilling might occur, but peripherally;
- Comprehensible pronunciation is sought;
- Any device which helps the learners is accepted;
- Attempts to communicate may be encouraged from the very beginning;
- Judicious use of native language is accepted where feasible;
- Translation may be used where students need or benefit from it;
- Reading and writing can start from the first day, if desired;
- The target linguistic system will be learned best through the process of struggling to communicate;
- Communicative competence is the desired goal;
- Linguistic variation is a central concept in materials and methodology;
- Teachers help learners in any way that motivates them to work with the language;
- Language is created by the individual often through trial and error;
- Fluency and acceptable language is the primary goal;
- Students are expected to interact with other people, either in the flesh, through pair and group work, or in their writings;
- The teacher cannot know exactly what language the students will use;
- Intrinsic motivation will spring from an interest in what is being communicated by the language.

Most of the above features are applied to ESP. In all of its aspects, including the treatment of communicative purposes, ESP is actually EFL seen from a special perspective. Hutchinson and Waters [3] see ESP “as an approach not as a product” due to the feature of being created “based on the learner need” and defined as “an approach to language teaching in which all decisions as to contents and methods are based on the learners’ reason for learning” (ibid.). Similarly, Day and Krzanowski argue that “ESP involves teaching and learning specific skills and language needed by particular learners for a particular purpose” [4].

Considering the above, a perfectible list of ESP principles seen from the perspective of its communicative purposes would include:

1. To promote continuous learning by designing tailor-made communicative activities which emulate the professional / working environment of the students. The language instructor has complete freedom in creating such activities starting from authentic materials from students' professional domain. As Richard and Rodgers put it, "the number [of such activities] is unlimited provided that such exercises enable learners to attain the communicative objectives of the curriculum, engage learners in communication, and require the use of such communicative processes as information sharing, negotiation of meaning and interaction [5].

The input around which communication activities are designed is extremely diverse, the only obstacle being the teacher's own limitations. Practically all technical material can be used as pretext for communicative activities in the ESP class. For example, in a technical English class, the teacher may use anything from instructions to technical manuals, technical reports, diagrams, tables, figures, scientific articles, but also realia (equipment, installations etc).

2. The communicative activities are significant and motivating. These criteria in the design of communicative activities are indispensable given the ultimate communicative purposes of the students, which refer to a fluent and efficient communication in a working / professional environment. The communicative activities need to correspond to these specific needs and also to students' interests.

3. When practising communication skills, fluency is emphasized over accuracy. While not neglecting the role of accurate language structures, the focus of ESP when it comes to communication is not to repeat a certain language item until it is flawlessly used by students. In an ESP class focusing on communicative goals, students are encouraged to speak freely and fluently on a variety of professional topics, in a wide range of interaction types, using as much technical vocabulary as possible and making use of an adequately large selection of grammar structures. Mistakes will not be corrected, as the emphasis is on the way in which speakers can transmit a message which is successfully decoded by an interlocutor.

4. An ESP communicative class is based on collaborative work and interaction. This principle is the natural consequence of the essential role of ESP, that of facilitating students' integration in a specific work environment and equipping them with the adequate skills to make them proficient or at least conversant in most communicative situations which are likely to arise at the workplace. The nature of such professions is essentially interactive, which urges

the language instructor to design speaking activities which should prepare students for real-life situations.

By using adequate interaction types (pair work, group work) speaking activities take the form of real-like professional contexts involving more skills (at least listening, but there may be a reading input as well) and asking students to perform realistically by answering, asking for clarification, negotiating, agreeing, expressing disapproval, explaining, describing, expressing belief, providing information. Harmer [6] sees the existence of the information gap as the key to successful communication. The reason is that by creating contexts in which each student holds a piece of information which they must put together in a puzzle-like approach to construct meaning, communication serves one of its essential purposes, which is information exchange. That is why successful ESP speaking activities should be essentially cooperative tasks, which become one of the basic principles of ESP teaching.

5. The role of the language instructor is that of facilitator when implementing communicative activities in an ESP class. Since it has already explained the reason why the focus of communicative exercises is fluency, not accuracy, there is not point of the teacher interfering with the natural communication flow in order to correct mistakes. The teacher's role is that of designing solid communicational contexts and ensuring that students participate in them. Occasionally, to boost motivation and to keep communicational levels high, the teacher may become a participant himself/herself.

6. The use of technologies in the implementation of communicational activities is beneficial and highly recommended. ESP is about preparing students to be good communicators on the labor market and at their workplace. This involves the recreation in the ESP class of the same environment in which students are likely to function as professionals. Such professional environments include a wide range of technology which the language instructor may use as means to facilitate communication and practice skills. Some already classic examples of technology used in EFL include computers, projectors, mobile phones and a solid Wi-Fi connection, while the types of activities which can be implemented by using them is very diverse: creating videos and short films, blogging, online games, video conferencing, using Skype and other social media

The advantages of using technologies in the EFL class have long been acknowledged by numerous specialists. Among many others, Harry Samuels argues that "much more recent developments in social media and information technology are taking foreign language education in new directions" [7]. This is even more valid in the case of specialized languages which, being linked to their corresponding professional domains, are inevitably characterized by a pervasive presence of technology.

The enumeration of the principles stated above is an ongoing project which is definitely subject to improvement and completion. They are meant to sketch a starting point for further research in ESP methodology which is a continuously changing field, given the dynamics of this branch of EFL teaching. Its foundation on the role of communicative competence is illustrative of the major importance held by this language skill in the economy of course and syllabus design and also in terms of the general objectives of ESP.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Raman, M.; Sharma, S. *Fundamentals of Technical Communication*, Oxford University Press, New Delhi, (2015) 3.
- [2] Finocchiaro, M.; Brumfit, C. *The Functional-Notional Approach: From theory to Practice*, Oxford University Press, New York (1983) 72-3.
- [3] Hutchinson, T.; Waters, A. *English for specific purposes: A learning-centered approach*, Cambridge University Press, Cambridge (1987) 19.
- [4] Day, J.; Krzanowski, M. *Teaching English for specific purposes: An introduction*, Cambridge University Press, Cambridge (2011) 5.
- [5] Richards, J. C.; Rodgers, T. S., *Approaches and methods in language teaching*, Cambridge University Press, Cambridge (1986) 76.
- [6] Harmer, J., *The practice of English language teaching*, England Pearson Education, Harlow (2001) 85.
- [7] Samuels, H., "20th-Century Humanism and 21st-Century Technology: A Match Made in Cyberspace", *English Teaching Forum* 51.3 (2013)

BEYOND THE INTERNATIONALISATION OF HIGHER EDUCATION. A CASE OF A ROMANIAN MEDICAL SCHOOL ON THE GERMAN MEDICAL EDUCATION SERVICES MARKET

Cristian Lako

Lecturer, PhD, UMFST Târgu Mureş

Abstract: The internationalisation of higher education has been for the last decade a priority both at the level of the EU and at national levels. However, complying with organizational and institutional criteria is not enough to become visible to future students, as most often they are not aware of the educational opportunities at national and international level. Awareness can be improved by using media channels preponderantly used by the would-be students and doing it non-intrusively, by ranking high on search engine results pages (SERPs).

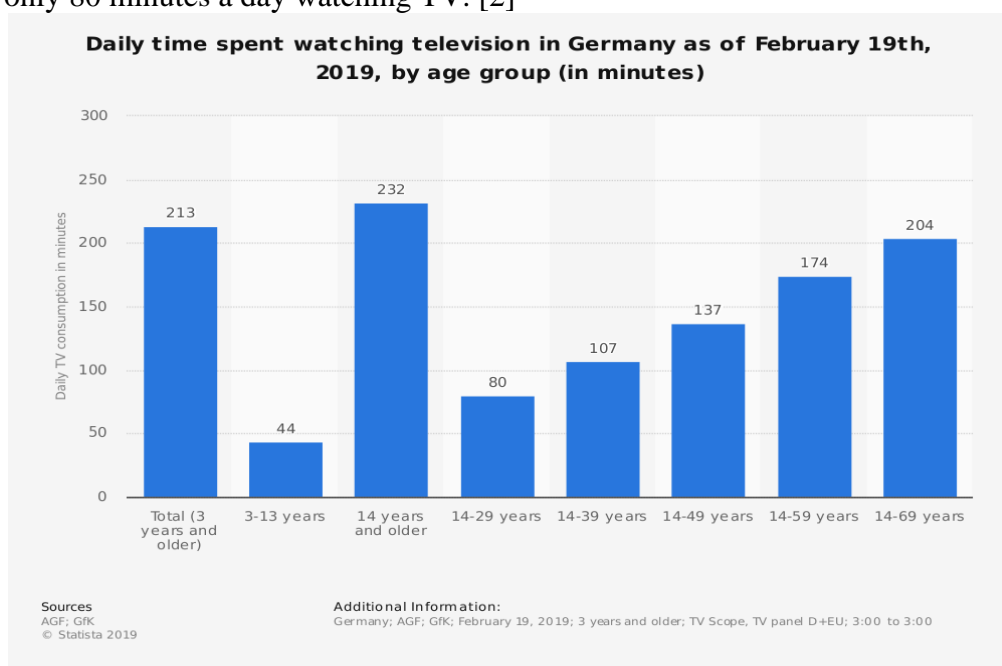
Keywords: Higher Education Internationalisation, Internationalization, keyword research, SEO translation, medical education market

The internationalisation of higher education is most often viewed as complying with various organisational requirements such as having an international office, student and teaching staff mobility and exchange, international research opportunities, and international strategic partnerships, etc., as summarized in Jane Knight's definition for internationalisation: 'the intentional process of integrating an international, intercultural or global dimension into the purpose, functions and delivery of post-secondary education, in order to enhance the quality of education and research for all students and staff, and to make a meaningful contribution to society'. (1994) and adopted by the EU (2015) or similarly put by the American Council on Education (ACE): "strategic, coordinated process that: seeks to align and integrate international policies, programs, and initiatives, and positions colleges and universities as more globally oriented and internationally connected." (2012,3). The European Association for International Education (EAIE) simplifies the definition into a set of procedures for converting national higher education into an international one. [1]

On the other hand, the European Parliament's Committee on Culture and Education (EPCCE) (2015, 69), show in a graphic that the 3rd most important drive beyond internationalisation is to "To attract more international students".

This is also noticed by several other researches on internationalisation. They also consider the commercial aspects of higher education internationalisation but *commercial* is often perceived as a negative aspect, to the detriment of the quality of higher education institutions (HEI).

All the EU criteria on the internationalisation of HEIs are relevant features in cases of university ranking, governmental and EU funding, university prestige etc. However, commercially speaking, and not directly linked to the quality or non-quality of HEIs, they are not perceived as such by future students, even though it can be used as a direct marketing strategy to attract them. Furthermore, future students are not open to direct marketing strategies or any other traditional channel media for that matter. According to various statistical data, they are almost exclusively using the new media channels for information and entertainment. One such example from Statista shows that in Germany, the age group 14-29 spends only 80 minutes a day watching TV. [2]



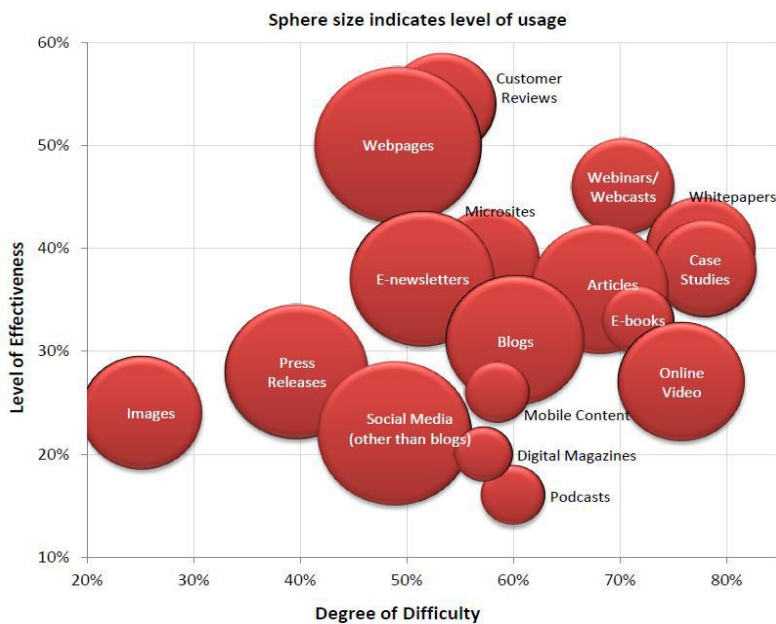
Alternatively, HEIs can use search engines. The great advantage of high ranking in SERPs is that organic searches are perceived as non-intrusive and as relevant, whereas any other type of advertisement, on any type of media channel is very often intrusive and irrelevant.

Obviously, all that is stipulated under the internationalisation of higher education is well-suited for prestigious universities from around the world, but that is not the case with universities from minority cultures such as the Romanian

one. It is similar with comparing a well-established mobile phone producer with one that hit the market only locally. Therefore, small universities need to employ Search Engine Optimization (SEO) tactics, where advertising is much more affordable, more targeted, and brand awareness is less important. Such online solutions are search engine organic searches, online paid advertising, and social networks. This requires developing websites that are visible in SERPs, ideally on the first results page. After all, some researchers, unlike the well-established universities or EU-like institutions, perceive or acknowledge the phenomenon of the internationalization of higher education as a commercial endeavour (Kalvemark & van der Wende 1997, Lyngstad 2007, Altbach & Knight 2007, etc), that is providing medical education services to EU citizens and beyond.

The focus in this paper will be on researching keywords/terminology for competing on search engine organic results as they are most relevant and affordable in both financial and time effort according to marketingsherpa [3]

Chart: Three-dimensional view of content effectiveness, difficulty and usage



marketingsherpa Source: © 2011 MarketingSherpa Search Marketing Benchmark Survey
Methodology: Fielded April 2011, N=1,530

Therefore, as the title of the article already suggests, the primary target is on researching how a Romanian medical school, University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology of Tîrgu Mureş (UMFST) can become more

visible to German future students, namely translating or rewriting in the target language (German in this case) content that is based on keywords used by German speaking Google users to find learning opportunities abroad. Google is the most used search engine in Germany [4]. Therefore, first we analyse the competition and their visibility. This process is called benchmarking or analysing the competition and it is important for the subsequent processes, such as the translation/copywriting (Lako,2013) and localization processes (Lako 2014) - not part of this paper. This can be achieved by doing a keyword research.

The Terminology / Keyword Research

Developing a user-oriented **terminology** as called in Translation Studies or researching the **keywords** (in online marketing terms, namely for Search Engine Optimization (SEO)) is the most important process as the success of all the other subsequent processes highly depend on it.

Step 1.Looking for keyword suggestions in Google's Keyword Planner by entering broad concepts that are related to studying medicine: *medizinische universität, medizinstudium, medizin studieren, medizinische hochschule, medizinisches studium*. These 5 keywords generate a list of 1124 suggestions, that are based on keywords entered by potential German users interested in medical students. This number can vary depending on the settings applied in Keyword Planner.

Step2. Sanitizing the list.This step involves removing all the suggestions that are not relevant for our purpose. Keywords to be removed can be somewhat categorised under the following categories:

- completely irrelevant terms: *tiermedizin studium, architektur studieren*
- too general as concepts, like the initial keywords inserted under step 1 or *arzt, abschluss medizinstudium, aktuelle forschung medizin, altklausuren medizin*, etc.
- irrelevant keywords such as specializations that are not provided by UMFST,
- keywords that are very specific, for instance containing German cities or countries other than Romania: *berlin* or *frankfurt, deutschland, österreich, usa, amerika* (not capitalized in search engines), as such students most probably have already decided upon the location they want to study, vs. *(im) ausland*. One could also consider *bulgarien* from *bulgarien medizin studieren* as a term to be removed but that can be used in a comparative article: Romanian vs. Bulgarian medical schools.

- Not connected to the educational process: *artikel medizin, erste ärztliche prüfung*, etc.
- Keywords containing reference to previous years: *anmeldung numerus clausus 2017*, etc.

Keywords that need to be considered:

- Keywords containing abbreviations: *uni, unis* - for *university(ies)*, *nc* - for *numerus clausus*, *ems* for *Eignungstest für das Medizinstudium*

The final list could be this one, each of them or each synonymic group to be used in content to be put on the future German website of the UMFST.

anerkennung medizinstudium ausland
anerkennung medizinstudium im ausland
ausland medizin studieren
auslandsstudium medizin
deutsches medizinstudium im ausland
deutschsprachiges medizinstudium im ausland
im ausland medizin studieren
kosten medizinstudium ausland
medizin auslandsstudium
medizin im ausland studieren
medizin studieren ausland
medizin studieren im ausland
medizinstudium ausland
medizinstudium ausland deutsch
medizinstudium ausland deutschsprachig
medizinstudium ausland erfahrung
medizinstudium ausland günstig
medizinstudium ausland kosten
medizinstudium ausland ohne nc

medizinstudium im ausland
medizinstudium im ausland auf deutsch
medizinstudium im ausland erfahrungen
medizinstudium im ausland finanzieren
medizinstudium im ausland kosten
medizinstudium im ausland ohne nc
msa medizinstudium ausland
studium medizin ausland
zahnmedizin im ausland studieren

medizin studieren europa
medizin studieren in europa
medizinstudium europa
medizinstudium in europa
studium medizin europa

Step3. Improving list Keyword list can be further optimized by recombining some of the relevant keywords: *arztausbildung, ausland, osteuropa, rumanien etc* with the highest occurring terms from the initial lists: *medizinstudium, numerus clausus* and *nc, kosten*

Beyond terminology research:

Terminology research can provide insights on what directions to take in terms of marketing, or find out what are future students biggest concerns (keywords containing *nc, kosten, ems, dauer, etc.*), or find its direct competitors (keywords containing *ungarn, pecs, budapest, tschechien, prag, bulgarien*) and and write comparative articles with advantages and disadvantages of studying in Hungary vs Romania.Or making decisions on further developing existing specialization or even developing new specialisations, based on the initial suggestions list. Also, one can consider opening medical courses in German: *deutschsprachiges medizinstudium im ausland* or *deutsches medizinstudium im*

ausland. Or one can discover illegal practices: *arzt ohne medizinstudium*, *arzt ohne studium*, *arzt werden ohne medizinstudium*

Next step would be to analyse the competition by googling the main keywords from the list such as *medizinstudium ausland*, to get insights on more technical aspects of the content such as the number of keywords used, potentially discovering new keywords, finding out the length of an article on similar topics, etc.

Medizinstudium im Ausland | Kostenloses Infomaterial

 www.medizin-studium-ausland.eu/Medizinstudium/Ausland

Professionelle Dozenten - individuelle Betreuung - kleine Lerngruppen. Jetzt informieren!
Kostenloses Infopaket · Unsere Vorteile · Wo Sie studieren können · Über die Akademie

Humanmedizin ohne 1,0-Schnitt | Studium in Deutschland | umch.de

 edu.umch.de/studium/medizin

Medizin studieren, ohne ins **Ausland** zu müssen? Informieren Sie sich hier. Aufnahmeverfahren...

Medizinstudium im Ausland – Kosten und Finanzierung




- Breslau und Kattowitz (Polen)
- Pecs (Ungarn)
- Zagreb und Split (Kroatien)
- Kaunas und Vilnius (Litauen)
- Belgrad (Serbien)
- Sofia, Plovdiv oder Varna (Bulgarien)
- Istanbul (Türkei)
- Chuj, Iasi oder Targu Mures (Rumänien)

More items... • May 2, 2018

Medizinstudium im Ausland - ohne NC - alle Länder, Unis und Kosten

<https://www.praktischerarzt.de/blog/medizinstudium-im-ausland/>

 Informationen zu diesem Ergebnis  Feedback

Conclusions:

In terms of the marketing processes, the content that is relevant for the home market (in this case the Romanian market) is completely different from that of the target market (Germany), so, while information about the university, like

facilities, professors and everything that is encompassed under the EU-like definitions on internationalisation could be translated or adapted, the online marketing strategy must be based on content that is built around keywords used by German Google users interested in studying medicine outside Germany. A list of articles for the German educational market in the field of medicine would be worthwhile, obviously cumulated with all the other connected online strategies.

BIBLIOGRAPHY

1. Altbach, P. G., & Knight, J. (2007). The internationalization of higher education: Motivations and realities. *Journal of Studies in International Education*, 2007(11), 290–305.
2. European Parliament's Committee on Culture and Education (EPCCE) (2015) Internationalisation of Higher Education([www.europarl.europa.eu/RegData/.../IPOL_STU\(2015\)54037_0_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/.../IPOL_STU(2015)54037_0_EN.pdf))
3. Kalvemark, T., & van der Wende, M. (1997). National policies for the internationalization of higher education in Europe. Stockholm: Hogskoleverket
4. Knight J (1994) Internationalization: elements and checkpoints. Research Monograph, No. 7, Canadian Bureau for International Education, Ottawa, Canada
5. Lyngstad, R. (2007). Internationalizing Higher Education: Challenges and possibilities for social work education. *Journal of Comparative Social Work*, 1, 1- 9
6. Lako, Cristian . (2013), “Which Way Website Localization: Translation or Copywriting?”, *Studia Universitatis Petru Maior-Philologia*, issue 14, pp. 278–282
7. Lakó, Cristian (2014). Localizing Websites: Shifting Focus onto the End-User. Dissertation, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Online sources:

[1] <https://www.eaie.org/>

[2] <https://www.statista.com/statistics/380266/daily-tv-consumption-germany/>

[3] <https://www.marketingsherpa.com/data/public/reports/special-reports/SR-A-Tactical-Approach-to-Content-Marketing.pdf>

[4] <http://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/all/germany>

[5] <https://adwords.google.com/KeywordPlanner>

REVIEWS

THE ETERNAL RETURN TO THE EMINESCIAN TEXT

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

*Abstract:*The books of literary criticism of Alex Ștefănescu include reading notes, comments, interpretations and analyzes. The critic uses a strategy persuading readers through a language of deliberate simplicity, with a detached writing. The critic cultivates a certain hedonism of the encounter with literature, an unrepressed lust for reading and rereading. In the case of Alex Ștefănescu, frankness, the sharpness of the statements is combined with a dose of critical impressionism, determined by the identification with the relief of the literary work.

Keywords: criticism, the eminescian text, interpretations

Cărțile de critică literară ale lui Alex Ștefănescu (*Preludii, Jurnal de critic, Între da și nu, Dialog în bibliotecă, Introducere în opera lui Nichita Stănescu, Prim-plan, Istoria literaturii române contemporane, Mesaj către tineri. Redescoperiți literatura!*) cuprind note de lectură, comentarii, interpretări și analize, redat în stil original, explicit cu premeditare, uneori în formă dialogată. Criticul întrebuințează o strategie de persuadare a cititorilor printr-un limbaj de o simplitate voită, cu o scriitură dezinvoltă, de o naturalețe frustă, cu comparații din diverse zone ale culturii și societății, cu paralelisme insolite, cu ironie, umor, spirit parodic și ludic. Afișând un „epicureism bine temperat” (Gh. Grigurcu), criticul cultivă un anume hedonism al întâlnirii cu literatura, o voluptate nereprimată a citirii și recitirii, astfel încât, în cazul lui Alex Ștefănescu franchețea, tranșanța afirmațiilor se îmbină cu o doză asumată de impresionism critic, determinată de identificarea cu relieful operei literare.

În *Eminescu poem cu poem. La o nouă lectură* (Editura All, București, 2017) întreprinde un demers temerar, acela de a interpreta poemele lui Eminescu, prin grilă personală. Demersul hermeneutic a reieșit dintr-o interogație sau dintr-un pariu cu sine, ce au avut ca rezultat un efort constant și tenace de patru ani („Cum să pretind că sunt critic literar dacă ajung la sfârșitul vieții fără să fi scris

despre cel mai mare poet al nostru și unul dintre cei mai mari poeți ai lumii?”). Motivația scrierii acestei cărți despre poemele lui Eminescu este explicată, de altfel, în stilul său inconfundabil, cu umor, fantezie și instinct ludic, chiar de autor: „Am deschis o dată un manual de literatură pentru elevi și am nimerit la poezia *Floare albastră* a lui Eminescu. Admirabila poezie, simplă și fermecătoare, era reprodușă în întregime, după care autorii lucrării ofereau adolescenților un comentariu critic *interactiv*. Practic, era vorba de o serie de întrebări scurte și autoritare, care te făceau să te gândești la un răpăit de mitralieră: care sunt actanții în această poezie? cum poate fi reprezentată diegeza ei? ce topos identificați? [Etc...] Acest limbaj critic rebarbativ, cu pretenții de limbaj științific, nu avea nicio legătură cu frumusețea poeziei eminesciene. Era ca și cum cineva ar fi încercat să culeagă o floare cu un buldozer. În acel moment m-am hotărât să scriu o carte despre poeziile lui Eminescu”.

Elogiul liricii eminesciene, constant, motivat, relevă disponibilitatea criticului pentru generozitatea frazării, pentru jubilația descifrării unor înțelesuri ce legitimează mesajul, vocația și condiția eminesciană a ființei. Este relevant stilul ceremonios („Eminescu are în aproape tot ce scrie, și într-o scrisoare de dragoste, și într-un articol de ziar și chiar într-un scurt mesaj prin care refuză o invitație la masă, un stil ceremonios”), precizia și spiritul critic („Pentru Eminescu problema nu este găsirea unor idei, ci strădania de a le selecta și exprima. De a le selecta cu spirit critic și de a le exprima cu precizie”, despre *Criticilor mei*), subtilitatea versurilor („Pentru cititor este o surpriză să ia act de subtilitatea unor versuri care seamănă cu niște strigături”, comentariul despre *La mijloc de codru...*), dramatismul unor imagini („Este o hartă a României de un dramatism răvășitor, întrucât are hotarele marcate nu cu creionul, ci cu imagini ale invaziei”, despre *Doină*).

O redescoperire a lui Eminescu, *omul*, întâlnim în comentariul la *Floare albastră*, poezie construită pe contrastul dintre artificul ideii filosofice și spontaneitatea sentimentului iubirii: „Un bărbat cu pălărie, grav și gânditor, și un drac de fată, care se cam plictisește cu el și vrea să-l atragă în jocul dragostei – aceasta este situația de un fin umor descrisă în *Floare albastră*. Nu este singura dată când Eminescu se ironizează pe sine pentru preocupările sale înalte și abstragerea din realitate. Nu este singura dată când simpatia sa merge către frivolitatea inocentă a celei care știe parcă mai bine decât toți învățații lumii cum trebuie trăită viața. Eminescu se vede pe sine dinafară și înțelege că este și ceva comic în condiția de poet, cu privirea pierdută mereu în infinit”.

Ceea ce relevă acest volum de exegeză eminesciană al lui Alex Ștefănescu este, înainte de toate, un fel de voluptate a interpretării poemelor eminesciene, în cuvinte simple și dense, o senzație de proaspăt, de ingenuitate și de bucurie a lecturii unor capodopere ale literaturii române. Tonul relaxat, neceremonios,

dublat de umorul charismatic al criticului produce unele comparații și aluzii pe care unii le pot considera indecente („În cele mai îndrăznețe cărți erotice din vremea noastră nu există atîta erotism cît în acest vers. Poate să-și încrucișeze Sharon Stone picioarele de o sută de ori, stîngul peste dreptul și dreptul peste stîngul, tot nu va egala puterea de seducție a acestei combinații de nouă cuvinte românești: «De a vîrstei ei căldură fragii sînului se coc»“). Alteori, explicațiile psihologice vin să susțină comentariul, într-o dinamică a jocului critic cu nuanțele fanteziei și ideilor eminesciene („Fata de împărat și-l reprezintă pe necunoscut ca pe un nefericit, neiubit de nimeni, ca pe un «zburător cu plete negre, umbră fără de noroc», cu ochi adînci și triști. [...]. Acest mod de reprezentare confirmă, o dată în plus, înțelegerea de către Eminescu a psihologiei femeii: de multe ori ea preferă nu un bărbat puternic și fericit, ci unul vulnerabil, care are nevoie de ocrotirea ei”). Nu de puține ori, analiza poemelor eminesciene conduce la aprecieri asupra poeziei contemporane, nelipsite de accente critice la adresa minimalismului liric de azi: „Cum reușește Eminescu să înțeleagă lumea dintr-o perspectivă realistă și, în același timp, să-i evidențieze sublimul, iată un secret de fabricație pe care ar fi bine să-l cunoască și unii poeți de azi, care cred că dau dovadă de realism (hiperrealism, minimalism etc.) numai dacă spală realitatea de poezie”.

În *Călin (file de poveste)*, spectacolul nunții, portretele nuntașilor, ceremonialul - toate acestea sunt surprinse în cheie ludică, ironică și parodică: „Defilarea nuntașilor minusculi este un spectacol de gingășie și umor. Îl putem privi și noi, cu încîntare, dar și mai emoționant ar fi să ni-l imaginăm pe Eminescu desfătîndu-se, ca un copil, cu punerea în funcțiune a acestei nunți-jucărie create de mintea lui. Extraordnare sînt momentele de voioșie ale unui geniu”. Poemul *Luceafărul* este interpretat prin grila anecdoticii și a simbolurilor, într-un stil al simplității și degajării analitice, fără ornamente hermeneutice și complicații conceptuale, căci criticul caută să surprindă geniul eminescian în starea sa genuină, punându-l, totodată, în relație cu lumea și cu sensibilitatea noastră de azi („Noi, oamenii de azi, cu sensibilitatea dată la minimum sau extirpată și cu imaginația educată de filme de acțiune, trebuie să facem un efort ca să vedem în mintea noastră luceafărul trimițînd întîi o rază în iatacul fetei de împărat și alunecînd apoi pe această frînghie de lumină. [...]. În iatacul unei fete de azi, bărbatul din visurile ei erotice vine probabil nu ca un luceafăr care alunecă pe-o rază, ci ca un luptător cu vestă antiglonț”).

Interpretările lui Alex Ștefănescu sunt naturale, de un firesc savuros, criticul luându-și foarte în serios menirea și mesajul din manifestul publicat anterior (*Mesaj către tineri. Redescoperiți literatura!*). Prin claritatea comentariilor sale, Alex Ștefănescu chiar asta face, îi îndeamnă pe tineri să redescopere frumusețea inefabilă a versului eminescian.

HOMERIC OR ABOUT THE MAGICAL POWERS OF STORYTELLING (Doina Ruști, *Homeric*, Polirom, 2019)

Dumitru-Mircea Buda
Assist. Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Cea mai frapantă calitate a scrisului Doinei Ruști, vizibilă în toate cărțile sale, e verva imaginativă din care se Țes poveștile, energia inepuizabilă din care se nasc personaje și fire narrative. Deși e turnată în convențiile romanului istoric, proza pe care o scrie D.R. folosește ipotezele istorice ca pretexte pentru a explora scenarii fantastice, împletind ficțiunea cu metaficțiunea într-un aliaj de realism-magic ce o apropie de marii maeștri sud-americieni, cu scrisul cărora pot fi stabilite numeroase corespondențe. Poveștile fabuloase din *Zogru*, *Mâța Vinerii*, *Fantoma din moară* sau *Manuscrisul fanariot* sunt, aproape de fiecare dată, și povești despre însăși scrierea poveștii, așadar metanarațiuni subtile despre natura ficțiunii, despre statutul și raporturile acesteia cu realitatea.

De altfel, cadrul istoric al romanelor D.R. e doar unul generic, aproximativ, încât povestea face cu ușurință saltul într-un fel de timp anistoric, magic, în care prinde viață o lume de o autenticitate copleșitoare. Aici e unul din paradoxurile acestui tip de ficțiune magică pe care o creează D.R.: cu cât lumile de cerneală și hârtie sunt mai elaborate învelite în imaginație, cu cât logica lor realistă e mai frecvent scurtcircuitată de superstiții, legende și vrăji, cu atât veridicitatea, autenticitatea detaliilor lor e mai pronunțată. Ca și cum ficțiunea ar genera adevăr, ca și cum din seva ei s-ar înfiripa o lumea mai adevărată chiar decât cea reală. Firește, acest efect de real al ficțiunii e rezultatul unei rigori extraordinare a documentării pe care D.R. o face pentru fiecare carte în parte. Tind să cred că e unul dintre cei mai avizați cercetători ai lumii românești din secolul XVIII și XIX, cel puțin, studiind cu minuțiozitate documente de arhivă și scrieri istorice, al căror cosmos e apoi readus la viață prin puterea creatoare a ficțiunii.

Sentimentul de imersiune într-un cotidian românesc revolut e de fiecare dată copleșitor la D.R., care e printre foarte rarii scriitori capabili să genereze în

cărțile lor lumi virtuale de o consistență uimitoare: ulițe supraaglomerate cu lume și dughene de toate felurile, ateliere, negustori, dregători din întreaga lume levantină, arnăuți, revoluționari de tot soiul, preoți, scamatori, vizitii și spiritiști, un amestec pestriț de orientalizitate și occidentalitate al cărui forfotă similireală e randată cinematografic în codul sursă al scriiturii. E o lume levantină de un pitoresc tulburător, o lume în care magia și fantasticul sunt încorporate firesc în logica evenimentelor, unde orice e cu puțință. O lume reprezentată printr-o imagistică luxuriantă, cu o știință aparte a manevrării decorurilor și o regie impecabilă a ansamblului, reușind să camufleze cu subtilitate dispozitivele narative, întreaga schelărie epică și complicatele mecanisme ale scriiturii. Forța epică, soliditatea prozei D.R., care au fost adesea remarcate de critica literară, se simt în primul rând în această capacitate de a genera un efect de realitate, o experiență revelatoare completă a unor episoade de istorie imaginată pe care ficțiunea o acreditează drept perfect verosimilă, analogabilă unei realități autentice. Desigur, se resimte aici formația de scenarist a autoarei, în siguranța cu care sunt decupate, manevrate și înlănțuite secvențele – iar rezultatul e că absolut fiecare carte a D.R. e imediat ecranizabilă.

Tuturor acestor atu-uri literare li se adaugă stilul de un rafinament aparte, magnetic și seducător până la hipnoză, susținut de un limbaj baroc pur și simplu strălucitor. Farmecul stilistic al D.R. are concurență, la noi, doar în proza lui M. Cărtărescu sau Ștefan Agopian, romanele fiind adevărate spectacole lingvistice, îmbinând cu naturalețe lexic contemporan și arhaisme, într-un construct perfect coerent, lipsit de orice posibile disonanțe. . Numeroase pasaje sunt încărcate cu un voltaj poetic, utilizând la maximum resursele expresive ale cuvintelor, dar și portanța lor imaginativă. Nu e de mirare că au fost critici care au scris, despre *Manuscrisul fanariot*, că e un lung poem. Apoi, întreg acest cosmos ficțional, autentificat în imaginație printr-o precizie topografică, etnografică și senzorială a cotidianului epocii, e scăldat de undele unei empatii discrete dar omniprezente – o empatie melancolică și identificatoare, deși distantă și analitică, a autoarei față de lumea pe care o creează.

Firește, Bucureștiul acesta fanariot, alcătuit din materiile visului și imaginarului istoric, căruia proza Doinei Ruști îi conferă cel mai înalt grad de realitate, e un analogon vrăjit al Bucureștiului de astăzi, al celui pe care îl știm, cu mai toate metehnele și apucăturile de zi cu zi, cu iluziile și bovarismele, strălucirile

și umbrele, personajele neverosimile, miturile urbane, blocajele mentalitare ș.a. Într-un fel, *Homeric* sau *Manuscrisul fanariot* dezvăluie, în palimpsest, hărțile arhetipale ale orașului, genetica lui întortocheată dar și ecuațiile subtile ale psihologiilor identitare, ale mentalităților determinate istoric.

Și acțiunea din *Homeric*, cel mai recent roman al D.R., e plasată în acest teritoriu imaginar omologat de Doina Ruști, al Bucureștiului magic, scufundat în vremi fanariote determinate vag, al cărui cosmos cotidian e însă reconstituit cu maximă autenticitate, mizând pe acel efect de real despre care vorbeam la început. E și mai vizibilă, parcă, în *Homeric*, gena eliadescă a scrisului D.R., deși autoarea lucrează cu uneltele care au consacrat-o, construind o poveste polifonică în jurul Gorganului și a străvechilor Codri ai Cotrocenilor, unde sălășluiesc făpturi fantastice și cresc plante fabuloase, ca *sângele-dracului*, floarea divinației ce ivește pasaje spre lumea de dincolo. Spațiul în care D.R. așează povestea din *Homeric* e un fel de București infrareal – este și nu este Bucureștiul istoric, așa cum îl cunoaștem, deși topografia lui coincide cu cea reală. De altfel, cartea e însoțită, ca și alte romane ale autoarei, de o hartă, pe care toposurile poveștii sunt suprapuse geografiei prezente, să spunem, a orașului, la fel cum sunt dispuse pe harta unui joc de strategie, pe computer, straturile generate 3D ale unei realități virtuale. În sine, harta e un manifest de poetică la D.R., e documentul de autentificare a unei lumi imaginare. O lume alternativă, firește, dar una nu mai puțin adevărată decât cea reală, din istoria oficială a locurilor. Sunt, aici, Lacul negustorului Dura, în preajma căreia va crește viitorul Cișmigiu, și pe ale cărui ape sălășluiește, în *Homeric*, un duh păgân, Drumul Cotrocenilor, Strada Brezoianu, Podul Mogoșoaiei, Schitu Măgureanu, Lipscanii și Dâmbovița, presărată cu mori, străbătând, în diagonală, domeniul boierești, mănăstirești și așezări înconjurate de un nimb legendar. Mahalaua Gorganului, axis-ul acestei lumi de legendă, e un loc magic, asemănător, poate, cum observa Gelu Diaconu, într-un comentariu recent al romanului, cu Macondo, orașul ficțional descris de Gabriel Garcia Marquez în *O sută de ani de singurătate* sau cu *Malgudi*-ul lui R. K. Narayan.

În esență, *Homeric* e situat undeva la granița dintre basm, literatură fantasy și ficțiune istorică, în măsura în care toate acestea sunt racordate, de fapt, la realitate și primesc accente de roman detectivist, cu tușe *noir*. Povestea e dezvoltată lent, cu discontinuități atent regizate, cu popasuri narrative iscusite și

momente de necesară reflecție. Ca în toate cărțile ei, D.R. scrie povestea având de la bun început o reprezentare foarte exactă a întregului, fără a lăsa nimic în voia hazardului sau a inspirației de moment. *Homeric* nu evoluează, cărtărescian, în virtutea unei autonomii incotrolabile a textului, care se generează pe sine ca o pânză de paianjen, ca să amintim una din metaforele preferate ale lui Cărtărescu. Locul fiecărui element e prestabilit cu rigoare, ca și planul temporal, succesiunea secvențelor, evoluția personajelor, inflexiunile vocii narative. În centrul romanului e o poveste de dragoste, între Despina Băleanu (copilă din flori, născută dintr-o legătură nelegitimă a mamei, Mușă, cu Mărin cafegiul) și ”zugravul” Pantelimon Iorga, care, în plină middle-age crisis, își părăsește soția și copiii, cazul devenind repede subiectul monden al mahalalei și catalizatorul unei agitații colective în comunitate, care începe să înregistreze dispariții misterioase, o crimă la fel de misterioasă și e cuprinsă, fatalmente, de o complicată pânză de conspirații, minciuni și superstiții tipic balcanice. Interesant e cum, deși elementele fantastice sunt deconspirate în capitolele finale ale ultimei părți a romanului, prin vocea narativă de-mitizantă și de-mistificatoare, convingerea că tărâmul acesta îmbibat cu aromele ficțiunii stă totuși sub semnul fantasticului persistă. Într-un fel, demistificarea contribuie ea însăși la amplificarea senzației de fantastic, într-o nouă demonstrație a forței narative a D.R. Din umanitatea browniană a poveștii se desprind numeroase figuri memorabile – Ciptoreanca, Mărmănjița sau Năltărogu (ultim descendent al unui neam de giganti, amintind de Egor, din Nostalgia lui Cărtărescu, dar și de personajul ce poate deveni transparent din romanul lui Radu Vancu), căpitanul Manciu, boierul Băleanu, Scarlat Filipescu etc.

Firește, nu am de gând să dezvălui enigma din spatele titlului, care se limpezește și ea spre finalul romanului, tot pentru a se adânci, parcă blagian, mai mult în mister, cam la fel ca toate celelalte elemente fantastice din carte. Voi încheia spunând că *Homeric* e una din cele mai fascinante cărți de proză apărute anul acesta, scrisă cu erudiție și tehnică literară de bijutier, un fel de manifest metatextual despre puterea pe care Poveștile încă o mai exercită asupra noastră, dar și despre frumusețea indicibilă a ficțiunii și capacitatea ei de a concura în autenticitate realitatea.

THE MIRROR GAMES OF MEMORY

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: This article brings into the foreground the nature of Ion Vianu's writings. The books published by Ion Vianu are to be found under the tutelary sign of the memory and under the sign of the affective reverberation which results from the recovery of a lived past. This past can be recovered via a sort of anamnestic fervor.

Keywords: memory, past, anamnesis

Psihiatru, adept al psihanalizei, Ion Vianu a colaborat, până la plecarea din România, la reviste importante (*Contemporanul*, *Viața Românească*, *Luceafărul* etc.). În 1975 publică volumul de eseuri *Stil și persoană*, premiat de Uniunea Scriitorilor, dar și o *Introducere în psihoterapie*. În 1977 emigrează, stabilindu-se în Elveția, unde practică psihiatria, angrenându-se în același timp în mișcarea pentru apărarea drepturilor omului în România. Este autor al mai multor cărți, în diverse genuri literare: memorialistică (*Amintiri în dialog* – cu Matei Călinescu – , *Exercițiul de sinceritate*); romane: *Arhiva trădării și a mâniei*, *Paramnezii*, *Necredinciosul* și un „roman autobiografic”, *Amor intellectualis*, distins cu mai multe premii, printre care și „Cartea Anului” (2010). În domeniul eseisticii, Ion Vianu a publicat volumele *Blestem și binecuvântare*, *Investigații mateine*, *Apropieri*, *Frumusețea va mîntui lumea și alte eseuri*.

Cărțile publicate de Ion Vianu se regăsesc sub semnul tutelar al amintirii, al reverberației afective ce reiese din recuperarea unui trecut trăit și re trăit acut, prin ferve anamnestică. Deloc întâmplător, *Amor intellectualis* (cu subtitlul *Romanul unei educații*) debutează cu notații dense despre tectonica primelor amintiri: „Amintirile din prima copilărie sunt arareori altceva decât icoane, imagini unice, foarte scurte fragmente de acțiune, secunde de film. Restul e reconstituire. Memoria cade, imaginația i se substituie. Limitele sunt neprecise. Aceste amintiri au calitatea visului, și numai anumite circumstanțe, reconstituite, pot să deosebească între ceea ce s-a petrecut realmente și ce a fost vis”. Pentru Ion Vianu scrisul este „un obicei necesar supraviețuirii”, căci, „fără scris te pierzi, te rățești”. Gelu Ionescu definește suplu și exact sensurile și timbrul particular al acestui mod de a scrie: „Calitatea intelectuală a eseisticii lui Ion Vianu nu e tentată nici de o erudiție pretențioasă și nici de divagația nemotivată, ca o formă de

exhibare a inteligenței. Suita ideilor este strictă, directă și clară; când apar ambiguitățile, ele sînt în primul rînd semnalate de autor”. În interviurile publicate de Ion Vianu de-a lungul timpului sunt reconstituite, de cele mai multe ori, etapele maturizării intelectuale și afective, se inventariază afinități afective și electivă, se limpezește un orizont etic și cultural. Memorialistul din aceste interviuri plasează accentul *epic* și *etic* asupra momentelor exemplare de inițiere, restaurând avatarurile vîrstelor proprii, cu experiențe livrești sau afective, cu dileme și căutări existențiale.

În definitiv... (Editura „Polirom“, Iași, 2018), convorbirile cu Ioana Scoruș, rescriu fragmente ale istoriei personale și ale istoriei unei întregi epoci, redând o anume ambivalență identitară, ce restaurează conturul unei ambianțe specifice a relatării, din care nu lipsesc penumbrele sau accentele tragice. Plasate la limita fragilă dintre memorie și imaginație, confesiunile lui Ion Vianu din aceste dialoguri își relevă o anumită propensiunea spre ficționalitate, dedându-se tentației unui „joc al intelectului“ în care golurile memoriei sunt suplinite de reverberații ale imaginarului. Desigur, dialogurile își au sursa în arhitectura unei memorii purificatoare, notațiile autobiografice recuperând fapte, evenimente, întâmplări, detalii și gesturi ce reconstituie o întregă lume, diminuată de eroziunile timpului. Episoadele propriei biografii conduc la exercițiul dificil al căutării de sine, edificând în cele din urmă trăsătura dominantă definitorie, cultivarea „gustului libertății“: libertate de creație, de gândire și de rostire.

Martor credibil al unei epoci revoluate, Ion Vianu surprinde medii sociale diverse, cu reliefurile lor particulare, cu figuri umane emblematice, desenate cu vervă epică și fidelitate descriptivă. Relevanța acestei cărți de dialoguri constă atât din amprenta documentară, cât și dintr-o asumată nevoie de clarificare interioară, de decantare etică a trăirilor proprii și, în egală măsură, a trăirilor, gesturilor și vorbelor celorlalți. Cele nouă părți ale cărții de dialoguri împărtășesc bucuria comuniunii și a plăcerii intelectuale a cititului și scrisului, dar și a interesului pentru psihanaliză, comun celor doi interlocutori. Se poate descifra în această carte și o nostalgie a originilor, o căutare a adâncurilor și a rădăcinilor ființei, știute sau neștiute, cum spune Ion Vianu: „Suntem cufundați prin ereditatea noastră într-un mediu foarte complex, dar totodată suntem un produs unic nu numai prin ceea ce se vede, ci și prin locurile de unde venim. Nimeni nu este identic cu celălalt, nici măcar gemenii univitelini. Eu revendic această descendență plurală, care pentru mine are o altă semnificație decît o poate avea cu altcineva”.

Confruntarea cu istoria sau cu propriul sine este continuă în aceste pagini, iar meritul Ioanei Scoruș este acela de a stimula, prin întrebări bine dozate și ingenios alcătuite, descinderile lui Ion Vianu în spații și timp, în epoci demult apuse, într-o realitate adesea brutală, fără însă a ignora primatul visului, al revelării semanticii onirice a eului: „Nu numai că ne este îngăduit să visăm,

suntem obligați să visăm”. Remarcabilă este o definiție a vindecării, pe care o dă chiar Ioana Scoruș: „A te înțelege pe tine însuși înseamnă a te vindeca”. Un joc de oglinzi se instituie în acest dialog, în care biografia și visul, peisajul cotidian și revelațiile unui absolut abia presimțit se întretaie și își răspund, dezvăluind adâncuri și înălțimi, asperități și suprafețe delicate ale sufletului.

Construcție și deconstrucție a unor avataruri biografice, cartea de interviuri expune figura eseistului din unghiuri și perspective inedite, cu multiple imagini și poziționări ale eului, situat între țara de obârșie și cea de adopție (Elveția), cu statut, mentalități și concepții cu totul diferite. Un exemplu este raportul dintre adevăr și minciună, în cele două țări („mi-am dat seama că minciuna te sancționează imediat, în timp ce în România a spune adevărul te sancționa automat”). Cartea *În definitiv...* se impune prin densitatea materiei evenimentțiale și confesive, dar și prin subtilitatea unor dezbateri, sau prin punerea în scenă a unor idei și concepte (delirurile ca întemeieri ale unor posibile opere, ca structuri potențiale ale ficționalității, de pildă).

Psihanaliza, condiția exilului și a exilatului, România de ieri și România de azi, destinul Uniunii Europene, bucuria de a scrie și bucuria de a citi, revelațiile existenței și voluptatea trăirii în orizontul intelectului – acestea sunt doar câteva dintre temele cărții de dialoguri în care Ion Vianu și Ioana Scoruș ne oferă un spectacol al lucidității și echilibrului, căci niciodată jocul de oglinzi al întrebării și răspunsului nu se reduce la exasperări, diatribe sau frustrări. Aceasta, în ciuda poziției ferme a eseistului cu privire la comunismul românesc perceput cu exigența etică aferentă, cu toate tarele, constrângerile și dogmele sale. Desigur, multe dintre aspectele abordate se contaminează de concepte, metode sau reflexe ale psihanalizei (căsnicia ca suferință, libertatea ca opțiune, aspirația eliberatoare în fața oricărei autorități, beneficiile paradoxale ale nevrozelor, scrisul ca formă de mântuire existențială, aspectul kathartic, eliberator al egografiei etc. Dialogurile reprezintă, din această perspectivă ideatică, o modalitate de definire și autodefinire a sinelui, o relectură în grilă afectivă a propriului trecut, cu toate meandrele și turbulențele sale.